VISIT…

LANZAROTE Caliente.COM

JÄCKI REZNICEK

I'M WALKING

FÜR KONTRABASS UND BASSGITARRE

book

VERLAG

JÄCKI REZNICEK

I'M WALKING

FÜR KONTRABASS UND BASSGITARRE

AMA VERLAG

Impressum

Alle Rechte vorbehalten
Copyright © 2001 by
AMA Verlag GmbH
Postfach 1168
50301 Brühl
Germany

E-mail: mail@ama-verlag.de
http://www.ama-verlag.de

Umschlagillustration und Gestaltung: Szelersky Kommunikation •
Fotos: Antje Naumann
Gesamtherstellung: Detelf Kessler
Printed in Germany

AMA 610248
ISBN 3-932587-57-X
ISMN M-700136-34-5

Der Inhalt dieses Buches und der CD darf weder vollständig noch ausschnittsweise in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie oder einem anderen Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhalt

1 Vorwort 5

2 Allgemeine Hinweise 7
2.1 Die Walkingbass-Improvisation 7
2.1.1 Rhythmischer Aufbau 7
2.1.2 Tonaler Aufbau 10
2.1.3 Formaler Aufbau 14
2.2 Tipps zum Üben 15

3 Praxisorientierte Skalen-, Intervall- und Arpeggioübungen 16
3.1 Studien und Etüden 17
3.2 Turnaround 39

4 Walkingbass-Lines 60
4.1 Akkordeigene Töne (akkordorientierte Improvisation) 62
4.1.1 II-V-I-Verbindung 62
4.1.1.1 Leadsheet 62
4.1.1.2 Basic-Übungen 63
4.1.1.3 Übepatterns 67
4.1.1.4 Leadsheet mit erweiterter II-V-I-Verbindung 67
4.1.1.5 Basic-Übungen 68
4.1.1.6 Übepatterns 69
4.1.2 Blues 70
4.1.2.1 Leadsheet 70
4.1.2.2 Basic Changes 70
4.1.2.3 Übepatterns 75
4.1.3 Rhythm Changes 76
4.1.3.1 Leadsheet 76
4.1.3.2 Basic Changes 76
4.1.3.3 Übepatterns 90

4.2 Akkordeigene & diatonisch akkordfremde Töne (akkord- und skalenorientierte Improvisation) 92
4.2.1 II-V-I-Verbindung 93
4.2.1.1 Übungen 93
4.2.1.2 Übepatterns 96
4.2.1.3 Übungen zur erweiterten II-V-I-Verbindung 97
4.2.1.4 Übepatterns 101
4.2.2 Blues 102
4.2.2.1 Blues-Leadsheet mit veränderter Akkordfolge 102
4.2.2.2 Übungen 103
4.2.2.3 Übepatterns 107
4.2.3 Rhythm Changes 108
4.2.3.1 Übungen 108
4.2.3.2 Achtel-Skips & Übungen 120
4.2.3.3 Übepattern 125

4.3. Akkordeigene, diatonisch akkordfremde Töne und chromatisch akkordfremde Töne (akkord-, skalenorientierte und freie Improvisation) 126
4.3.1 Afternoon In Berlin 127
4.3.1.1 Leadsheet & Thema 128
4.3.1.2 Basic-Übungen 130
4.3.1.3 Dead-Note-Skips & Übungen 138
4.3.1.4 Übepatterns 144

© 2001 by AMA Musikverlag

4.3.2 Blues . . . 146
4.3.2.1 Übungen . . . 146
4.3.2.2 Slide- und Hammer-on-Skips & Übungen . . . 147
4.3.2.3 Übepatterns . . . 150

4.3.3 Rhythm Changes . . . 152
4.3.3.1 Pull-off-Skips . . . 154
4.3.3.2 Übungen . . . 158
4.3.3.3 Übepattern . . . 162

4.4. Akkordeigene, diatonisch akkordfremde, chromatisch akkordfremde Töne & "Outside" (akkord-, skalenorientierte und freie Improvisation) . . . 163
4.4.1 Afternoon In Berlin . . . 164
4.4.1.1 Übungen . . . 164
4.4.1.2 Triplets & Übungen . . . 166
4.4.1.3 Übepattern . . . 174
4.4.2 Blues . . . 175
4.4.2.1 Syncopated Rhythms & Übungen . . . 175
4.4.2.2 Übepatterns . . . 180
4.4.3 Rhythm Changes . . . 181
4.4.3.1 Leadsheet mit veränderter Akkordfolge . . . 181
4.4.3.2 Übungen . . . 182
4.4.3.3 Double-Time-Walking & Übungen . . . 185
4.4.3.4 Übepattern . . . 188

4.5 Abschlussübungen (die Kombination des gesamten behandelten Stoffs) . . . 189
4.5.1 Afternoon In Berlin . . . 189
4.5.2 Blues . . . 192
4.5.3 Rhythm Changes (veränderte Akkordfolge) . . . 194

5 Abschlussbemerkungen/Nachwort . . . 198
5.1 Danksagung . . . 198

6 Theorie-Übersicht . . . 200
6.1 Skalentabellen . . . 200
6.1.1 Modi (Kirchentonarten) der C-Dur-Skala = Ionisches System in C . . . 200
6.1.2 Die wichtigsten diatonischen und pentatonischen Skalen auf C . . . 201
6.1.3 Wichtige Blues- und Jazz-Skalen auf C . . . 202
6.1.4 Alterierte Skalen auf C – eine Auswahl . . . 202
6.1.5 Die Durtonleitern und deren parallelen (reine) Mollskalen . . . 203
6.2 Skalen- und Akkordtabellen . . . 204
6.2.1 Akkordtabelle . . . 204
6.2.2 Die wichtigsten Akkordsubstitutionen (Akkordersatz) . . . 205
6.2.3 Die wichtigsten Akkord-Skalenbeziehungen . . . 205
6.2.3.1 Durakkorde auf dem Grundton **c** . . . 205
6.2.3.2 Dominantseptrakkorde auf dem Grundton **c** . . . 206
6.2.3.3 Mollakkorde auf dem Grundton **c** . . . 206
6.2.3.4 Halb verminderte Akkorde auf dem Grundton **c** . . . 207
6.2.3.5 Verminderter Akkord auf dem Grundton **c** . . . 207
6.3 Auswahl von alternativen Varianten für die verwendeten Akkordfolgen . . . 207
6.3.1 II-V-I- bzw. II-V-I-VI-Verbindungen in C-Dur bzw. -Moll . . . 207
6.3.2 Blues (in F) . . . 208
6.3.3 Rhythm Changes (in B♭) . . . 209
6.3.3.1 A-Teile . . . 209
6.3.3.2 B-Teile . . . 211

© 2001 by AMA Musikverlag

1 Vorwort

Durch Acid Jazz, HipHop, TripHop, Fusion, Crossover usw. ist der Jazz wieder in das allgemeine Interesse der Musiker getreten. Zudem kommt jeder wirklich ehrgeizige Musiker nicht am Jazz vorbei. Berücksichtigt man den Ursprung des Jazz (und jeder anderen Musikrichtung), den Blues, ist die Beschäftigung mit dieser Materie sogar unumgänglich! Zumal das Improvisieren in jeder Musikrichtung Anwendung findet.

Das Walkingbass-Spiel ist für den Bassisten eine Grundform der Improvisation. In mehr oder weniger abgewandelter Form kommt diese spezielle Bassspielweise in allen Musikrichtungen vor und ist eine der elementarsten Spieltechniken. Der Bassist erkennt dabei grundsätzliche Zusammenhänge zwischen Basslinien und Akkorden, beschäftigt sich mit den verschiedensten Skalen, trainiert durch das überwiegende Viertelspielen ein gutes Timing und erlernt das Improvisieren, das richtig geführt riesigen Spaß macht.

Leider wird das Thema Jazzimprovisation immer noch wie ein großes Geheimnis behandelt. Diese Schule ist ein Versuch, das geheimnisvolle Land der Improvisation zu erforschen. Sie soll zeigen, dass man sich schon mit einfachsten Mitteln gute Basslinien ausdenken kann. Aber auch, wie relativ komplizierte, durch so genannte Skips, Triplets und Syncopated Patterns verzierte Walkingbass-Improvisationen erlernbar sind. Sie ist keine reine Basstechnikschule, auch keine Kontrabass- und Bassgitarrenschule!

Die Schule „I'm Walking" richtet sich sowohl an Jazzeinsteiger, Jazzbassfortgeschrittene und an alle Bassisten, die sich mit ihrem musikalischen Können und Wissen dazwischen befinden. Aber auch an solche, die das Thema der Jazzimprovisation „nur" mal peripher erkunden wollen.

Ich habe versucht, die Schule methodisch logisch aufzubauen, um dir einen leicht begehbaren Einstieg zu ermöglichen. Diese Schule ist in vier Hauptteile gegliedert. Zuerst erhältst du von mir einige notwendige allgemeine Hinweise die Walkingbass-Improvisation betreffend. Dabei erfährst du etwas über den rhythmischen, tonalen, aber auch formalen Aufbau. Und ich gebe dir Tipps zum Üben. Der zweite Teil beinhaltet Skalen-, Intervall- und Arpeggioübungen. Die Folge der Übungen entstammt ausschließlich praxisorientierten Gesichtspunkten, da jegliche andere Form, wie das Notieren sämtlicher Skalen etc., den Rahmen dieses Buches sprengen würde. Gleichzeitig weise ich dich auf etwaige harmonische Anwendungen hin. Da Walkingbass-Lines in jedem Fall aus Skalen-, Intervall- und/oder Arpeggiofragmenten bestehen, solltest du diesen Teil gewissenhaft durcharbeiten, die Übungen auch in andere Tonarten übertragen, sie kreativ abändern und sie gefühlsmäßig verinnerlichen. Du erhältst dadurch eine Menge Material zum Improvisieren, trainierst aber gleichzeitig deine Spieltechnik, fühlst dich eher auf deinem Bass „zu Hause" und kannst somit befreiter improvisieren. Im dritten Teil findest du dann einige konkrete Walkingbass-Übungen. Methodisch aufbauend geht es im rhythmischen Bereich von halben Noten und Vierteln über die verschiedensten Skips, Triplets und Syncopated Patterns bis zum Double-Time-Walking. Im tonalen Bereich bewegen wir uns vom grundtonbezogenen, akkordorientierten Improvisieren bis zum Outside-Spielen. Dabei wende ich die Viererunterteilung der Improvisation an und konzentriere mich auf die akkordorientierte, durch deren Untergruppen sich Verbindungen sowohl zur skalenorientierten als auch zur freien Improvisation ergeben.

© 2001 by AMA Musikverlag

Noch eine ganz wichtige Bemerkung sei mir zu diesen Übungen gestattet: Um eine logische und methodisch sinnvolle Gliederung einzuhalten, den behandelten Stoff auch in den Übungen zu verarbeiten und dennoch nicht den Rahmen dieser Schule zu sprengen, musste ich stellenweise die Übungen etwas „voll packen". Ein formaler Aufbau innerhalb eines Durchgangs war deshalb nicht immer möglich. In der Praxis, natürlich abhängig von verschiedenen musikalischen Gegebenheiten, würde ich manche Durchgänge der Changes nicht so mit rhythmischen und/oder tonalen Anwendungen überladen. Aber damit kannst du bestimmt umgehen. Zumal ich bei den Abschlussübungen dieses Kapitels bzw. dieser Schule versucht habe, auch eine formale Gestaltung – dann bei mehreren Durchgängen – erkennbar zu machen. Die Übungen in diesem Teil beruhen auf den aus meiner Sicht drei wichtigsten Changes des Jazz: Der II-V-I-Verbindung, dem Blues und den Rhythm Changes. Wenn du kreativ verinnerlichend mit dem Material umgehst, wirst du auch über andere Changes, die es natürlich gibt, improvisieren können.

Die Theorie-Übersicht auf den letzten Seiten besteht aus nützlichen Tabellen, Auflistungen und Zusammenstellungen, die dir beim theoretischen Erfassen der Materie behilflich sein sollen und dir als Nachschlagewerk dienen. Diese Übersichten sind aus meiner musikalischen Praxis und meiner Tätigkeit als Bassdozent erwachsen und stellen, wie auch alles andere in dieser Schule, meine Sicht auf die Dinge dar. Das Gebiet des behandelten Stoffs ist viel zu komplex, das Land der Improvisation so groß, dass es in jedem Fall noch mehr und andere Sichtweisen, Erklärungen und Lehrmethoden usw. gibt. Die Hinweise können natürlich auch immer nur eine Auswahl sein. Da diese Schule ja nicht mehr und nicht weniger als eine Anregung zur eigenen Improvisation sein soll, und du bestimmt viele Sachen selbst erkunden möchtest, um letzten Endes deine eigene Improvisationssprache zu sprechen, vergleiche selbst die noch so verschieden erscheinenden Improvisationskonzepte. So wirst du gepaart mit kreativem Fleiß schon bald deine ganz eigenen Wege durchs Land der Improvisation finden.

Noch eins mit auf die Reise: Beim Improvisieren müssen wir innerhalb von Hundertstelsekunden Entscheidungen treffen und diese umsetzen. Da kann es schon mal passieren, dass man sich verläuft, weil man scheinbar die falsche Entscheidung getroffen hat. Alles halb so schlimm! Kein Grund zur Verzweiflung! Wichtig ist, dass man wieder auf den richtigen Weg kommt, man sich nicht immer wieder an derselben oder einer ähnlichen Stelle verläuft und sich in jedem Fall die Freude an der Improvisation bewahrt. Sie ist nun mal eine spannende Sache.

In diesem Sinne viel Spaß!

Jäcki Reznicek

© 2001 by AMA Musikverlag

2 Allgemeine Hinweise

2.1 Die Walkingbass-Improvisation

Eine der schönsten Aufgaben eines Musikers ist wohl die Improvisation im Allgemeinen. Er muss nicht stur vorgegebene (notierte) Musik nachspielen, sondern er kann spontan in einem bestimmten Augenblick eigene Musik kreieren. Die so genannte Walkingbass-Improvisation ist eine der elementarsten Spieltechniken, eine Grundform der Improvisation, mit der sich jeder Bassist (und nicht nur er) beschäftigen sollte. Der Bassist improvisiert dabei eben Walkingbass-Lines. Diese Form der Improvisation findet besonders in den verschiedensten Jazz- und Blues-Stilrichtungen Anwendung. Sie ist aber durchaus auch in anderen Musikrichtungen von Rock 'n' Roll über Country und Beat bis Heavy Metal zu finden.

Das grundlegende Prinzip einer Walkingbass-Line ist, improvisierend-aufbauend ein harmonisches und gleichmäßig rhythmisches Fundament für eine Band oder ein Ensemble zu errichten. Dieses Fundament musst du dir wie einen Herzschlag vorstellen, der Leben in den Rhythmus der Musik pumpt. Wie der Name „Walking" schon aussagt, spielt der Bassist eine fortschreitende, laufende Basslinie. Durch dieses mehr oder weniger ostinate „walking a line" verklanglicht sozusagen der Bassist den Grundrhythmus und der Bass wird gleichzeitig seiner Hauptaufgabe als unterste Stimme von Harmonie und Melodie gerecht.

2.1.1 Rhythmischer Aufbau

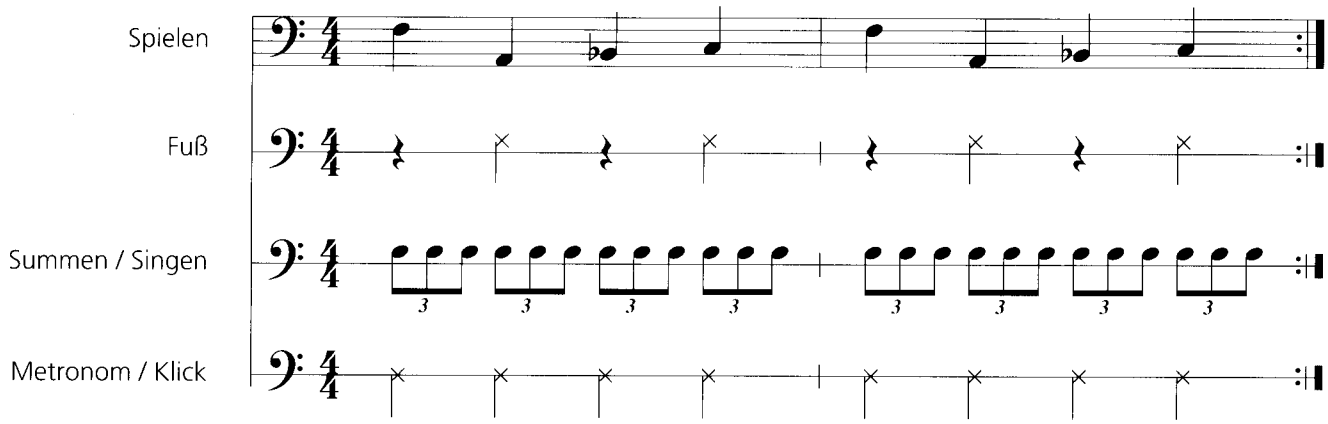
Walkingbass-Lines werden meistens im 4/4-Takt gespielt. Aber natürlich finden sie auch in anderen Taktarten Anwendung. In dieser Schule werden wir uns aber auf die 4/4-Takt-Walkings konzentrieren.

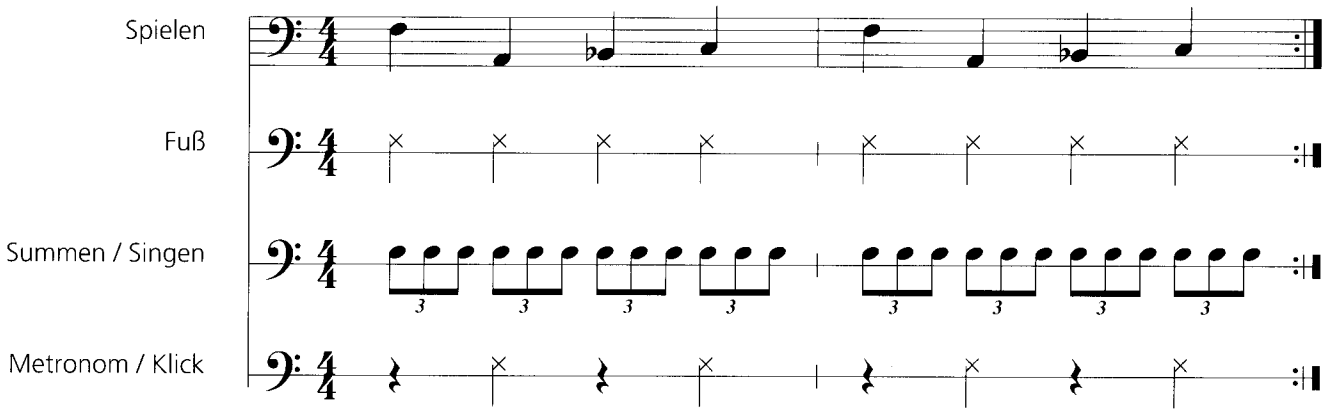
Grundsätzlich versteht man unter einer Walkingbass-Line fortlaufend gespielte Viertel. Diese eigentlich scheinbar recht einfache rhythmische Spielweise solltest du im Hinterkopf behalten und zu ihr, auch bei etwaigen Abweichungen, mit denen ich dich später bekannt machen werde, immer wieder zurückkommen. Noch einmal: Eine Walkingbass-Line besteht aus rhythmischer Sicht in erster Linie aus Viertelnoten! Natürlich kann und sollte man diese recht ostinate rhythmische Form verändern, auflockern und auch rhythmisch improvisieren. Für mich ist neben der Viertelspielweise der Einsatz von halben Noten auch eine Grundform des Walkings. Im Gegensatz zum „Laufen" der Viertel „schlendert" man nun. Es entsteht dadurch quasi ein Half-Time-Feeling. Das kannst du aber auch durch die Verwendung einer Viertelnote in Kombination, also Folge, mit einer Viertelpause erreichen. Konzentriere dich zunächst einmal beim Üben von Walkingbass-Lines auf diese drei Grundformen der Walking-Improvisation. Du wirst merken, dass genau diese scheinbare Einfachheit die Schwierigkeit ausmacht.

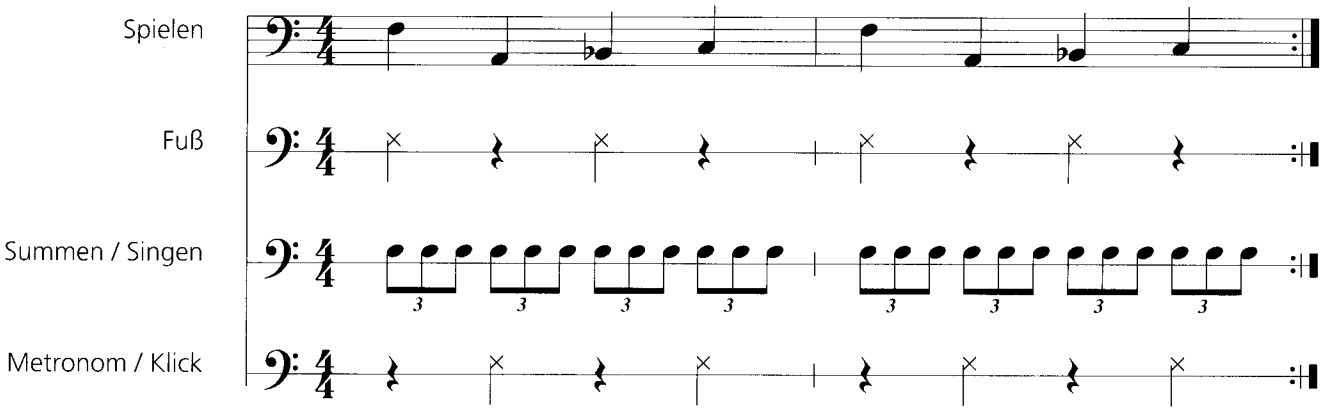
Die meisten Walkingbass-Lines werden mit einem ternären Feeling gespielt. Präziser gesagt: triolisch swingend! Es gibt natürlich auch binäre Walkinglines. Aber die ternären wirst du öfter finden bzw. hören. Zu der ternären Spielweise kommt in den meisten Fällen noch ein so genanntes Two-Beat-Feeling (später auch noch ein Offbeat-Feeling, s. Kap. 4.2.3.2).

© 2001 by AMA Musikverlag

Das ist also eine ganze Menge und du wirst ganz besorgt fragen, wie man dies alles beim Spielen von „nur" Halben oder Vierteln berücksichtigen kann. Unterteile einfach gefühlsmäßig deine Walking-Halben oder -Viertel in Triolen und betone dabei ganz leicht die zweite und die vierte Zählzeit des 4/4-Taktes. Du wirst merken, dass deine Lines gleich viel jazziger klingen und du auch viel genauer spielst, denn durch die Einbeziehung des ternären Two-Beat-Feelings kann man auch hervorragend sein Timing trainieren und verbessern. Dazu folgende Übung, die du am besten in mittleren Tempi (ca. 60-120) spielen solltest. Du kannnst sie natürlich auch schneller, aber auch langsamer üben:







© 2001 by AMA Musikverlag

Bei dieser Übung trainierst du nicht nur ein gutes Timing und das ternäre Two-Beat-Feeling, du lernst auch, die von dir gespielte Musik ganzkörperlich zu empfinden. Aus meiner Sicht eine für jede Musik geltende Grundsätzlichkeit, um sie lebendiger, aber auch genauer ausführen zu können.

Statt des Fuß-Tappings kannst du auch mal das Metronom auf zwei und vier klicken lassen. Das ist besonders bei schnelleren Tempi eine gute Übungsvariante. Dein Fuß kann dann dabei die Viertel tappen (bei langsameren Tempi) oder die Eins und Drei (bei schnelleren Tempi) oder nur die Eins (bei noch schnelleren Tempi). In jedem Fall solltest du aber auch mal ohne Fuß-Tapping und/oder Metronom üben. Das Üben mit einem Drumcomputer, einem Music-Sequencer oder einem lebenden Schlagzeuger macht natürlich auch Spaß.

Ab dem Kapitel 4.2.3.2 erfährst du auch etwas über Walkingbass-Verzierungen, Walkingbass-Auflockerungen und rhythmische Varianten des Walkingbass-Spiels. Hier nur schon mal als Übersicht eine kleine Einteilung und Benennung:

- Halbe oder Viertelnote + Viertelpause = Schlendern
- Viertel = Laufen
- Achtel-, Dead Note-, Pull-off-, Hammering-on-, Slide-Skips = Hopsen
- Triplets = Sprinten
- Syncopated Patterns = Stolpern
- Double-Time-Walking = Rennen

Zusammenfassung

- Die drei rhythmischen Grundformen des Walkingbass-Spiels sind Viertel, Halbe und Viertelnoten in Kombination (Folge) von Viertelpausen. Dabei charakterisieren fortlaufend gespielte Walkingbass-Viertelnoten am besten das so genannte „walking a line".
- Es gibt auch rhythmische Varianten der Walkingbass-Lines. Diese sollten aber immer sparsam und gezielt angewendet werden.
- Walkinglines spielt man fast immer im ternären (swingenden) Two-Beat-Feeling.

© 2001 by AMA Musikverlag

2.1.2 Tonaler Aufbau

War der rhythmische Aufbau einer Walkingbass-Line noch relativ überschaubar, wird es im tonalen Bereich, also die zu verwendenden Töne betreffend, schon etwas schwieriger. Im Land der Improvisation ist nämlich alles erlaubt, aber es gibt auch bestimmte Regeln, die zu beachten sind. Auf der einen Seite hat man absolut freie Hand, auf der anderen Seite erfordert gerade das gemeinsame Improvisieren eine Menge Disziplin. Zum einen können eigentlich alle Töne unseres Tonsystems verwendet werden, zum anderen sollte man als guter Improvisator eben genau die bestgeeignetsten an der richtigen Stelle spielen. Für uns Bassisten kommt beim Walkingbass-Spielen noch erschwerend dazu, dass es sich dabei um eine begleitende Improvisation handelt und diese richtig zu bewältigen, ist aus meiner Sicht im Vergleich zur Soloimprovisation noch schwieriger. Hat man doch dabei auf ein paar mehr Sachen zu achten, weil man etwas eingeschränkter (besonders rhythmisch) improvisieren muss. Obwohl auch hier eigentlich alles erlaubt ist.

Sozusagen als Wegweiser habe ich die Improvisation in vier Hauptgruppen unterteilt. Diese lassen sich wiederum in Untergruppen einteilen, die gewisse Querverbindungen zueinander haben. Die Hauptgruppen sind die themaorientierte, die akkordorientierte, die skalenorientierte und die freie Improvisation. Die jeweiligen Untergruppen und deren Beziehung zueinander kannst du der folgenden Tabelle und der Grafik entnehmen.

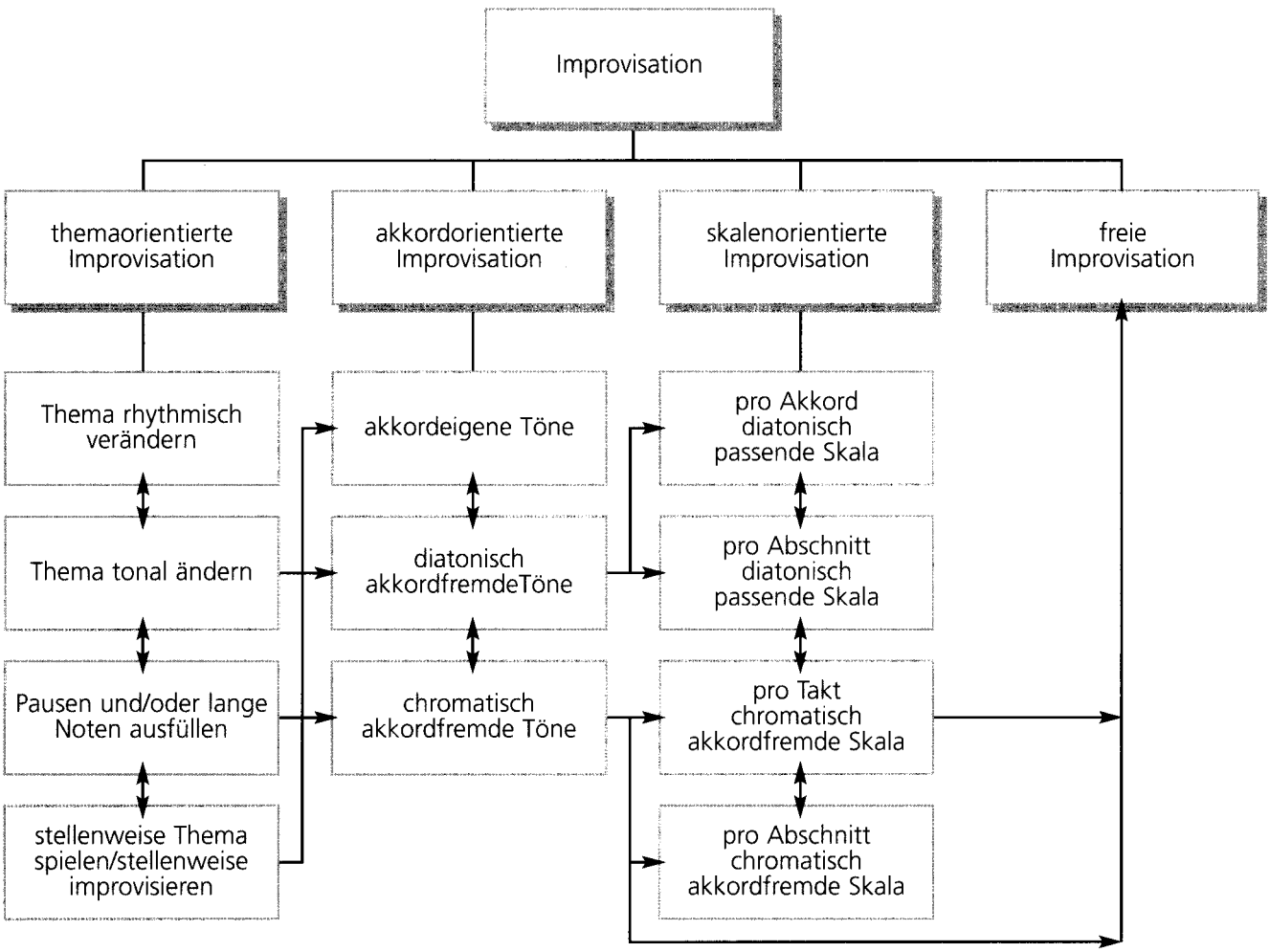
Themaorientierte Improvisation	
Untergruppe	**Verbindung zu ...**
Thema rhythmisch verändern	
Thema tonal verändern (Rhythmus bleibt!)	- akkordorientierter Improvisation - skalenorientierter Improvisation - freier Improvisation
Thema spielen und Pausen und lange Notenwerte ausfüllen	- akkordorientierter Improvisation - skalenorientierter Improvisation - freier Improvisation
stellenweise Thema spielen (auch verändern – siehe oben) / stellenweise improvisieren	- akkordorientierter Improvisation - skalenorientierter Improvisation - freier Improvisation

Akkordorientierte Improvisation	
Untergruppe	**Verbindung zu ...**
akkordeigene Töne	
diatonisch akkordfremde Töne	- skalenorientierter Improvisation
chromatisch akkordfremde Töne	- skalenorientierter Improvisation - freier Improvisation

© 2001 by AMA Musikverlag

Skalenorientierte Improvisation	
Untergruppe	**Verbindung zu ...**
pro Akkord diatonisch passende Skalen	- akkordorientierter Improvisation
pro Abschnitt (Teil) diatonisch passende Skalen	- akkordorientierter Improvisation
pro Akkord chromatisch akkordfremde Skalen	- freier Improvisation
pro Abschnitt (Teil) chromatisch akkordfremde Skalen	- freier Improvisation

Freie Improvisation	
Untergruppe	**Verbindung zu ...**
keine	- themaorientierter Improvisation - akkordorientierter Improvisation - skalenorientierter Improvisation



© 2001 by AMA Musikverlag

Die themaorientierte Improvisation spielt zwangsläufig eine untergeordnete Rolle, da beim begleitenden Walkingimprovisieren, das ja hauptsächlich aus Viertelnoten besteht, das Thema gar nicht oder nur unzureichend verarbeitet werden kann. Ausnahmen bestätigen natürlich die Regel (s. Abschlussübung „Afternoon In Berlin"/4.5.1).

Aus meiner Sicht ist wiederum die akkordorientierte Improvisation für das Walkingbass-Spiel die beste, da sie durch die Bindung an die Akkorde hervorragend die jeweiligen Changes verdeutlicht und dadurch für eine begleitende Improvisation besonders geeignet ist. Durch die Untergruppen ergeben sich dann sowieso Querverbindungen zu den anderen Hauptgruppen der Improvisation. Kommt man immer wieder eindeutig zur akkordorientierten Improvisation zurück, bleibt auch das tonale Zentrum eines Tunes erhalten. Es sei denn, man will das gar nicht. Besonders für Walkingbass-Improvisations-Einsteiger ist die akkordorientierte Improvisation bestens geeignet, um sich an die Changes zu gewöhnen und sich vorsichtig an das Improvisieren überhaupt heranzutasten. Nun folgende Tipps – auch für die etwas Fortgeschritteneren – zum Erarbeiten neuer Changes bzw. zum Erlernen des Improvisierens im Allgemeinen (konkretere Hinweise erhältst du dann ab den in Kapitel 4 folgenden Übungen):

Spiele zunächst nur die jeweiligen Grundtöne der Akkorde und oktaviere sie. Hast du dich dadurch an die Akkordfolge des Stückes und seine Form gewöhnt, ergänze diese Töne durch die jeweiligen Quinten, die du natürlich oktavieren und kombinieren kannst. Damit steht dir schon eine Menge Tonmaterial zur Verfügung und mit der nötigen Kreativität kannst du zwei oder gar mehrere Durchgänge gestalten. Zu den Grundtönen und den Quinten kommen nun die jeweiligen Terzen der Akkorde hinzu. Oktaviere sie wieder. Kombiniere sie und mit den anderen Tönen, wie es deiner Improvisationsphantasie entspringt. Dabei wirst du merken, wie du dich immer besser an die vorgegebenen Changes gewöhnst, ja sie sogar langsam auswendig kannst – und das Auswendigspielen erleichtert eine Improvisation kolossal. Gut ist es, um den jeweiligen Akkord eindeutig zu bestimmen (ja, wir Bassisten haben die Macht dazu), bei einem Akkordwechsel erst einmal den Grundton zu spielen. Du bleibst dadurch besser in der vorgeschriebenen Akkordfolgebahn. Wenn du dich sicher fühlst, kannst du natürlich auch mal auf einem anderen Ton des Akkordes landen. Das ist eventuell ein Akkordzusatzton, der natürlich auch wieder oktaviert und kombiniert werden kann. Bei Akkordwechsel sollte man aber relativ vorsichtig mit den Terzen und den Zusatztönen umgehen (siehe Akkordbestimmung oben/dazu mehr im Kap. 4.1/Übg. 7). Zum Improvisieren stehen dir nun pro Akkord vier Töne zur Verfügung: Grundton, Terz, Quinte, Zusatzton (z. B. **B♭6 = b♭, d, f, g**). Berücksichtigt man, dass alle Töne noch oktaviert werden können und du sie in beliebiger Reihenfolge kombinieren kannst, hast du nun ganz schön viel Tonmaterial zur Walkingbass-Improvisation zur Verfügung, obwohl du „nur" mit akkordeigenen Tönen, also konsequent die erste Untergruppe der akkordeigenen Improvisation benutzend, improvisierst. Hinweise zum Aufbau der Akkorde, zu deren Symbolen und dem Verhältnis der Akkordtöne zueinander erhältst du in der „AMA-Bassgitarren-Grifftabelle" (Reznicek), in „Rock Bass" (Reznicek) und der „Neuen Harmonielehre" (Haunschild), alle bei AMA erschienen.

Das „walking a line"-Spielen heißt aber nicht nur rhythmisch fortlaufend, sondern auch tonal fortlaufend zu spielen. Am besten erreicht man das, indem man seine Walkingline wie eine sich ständig hin- und herschlängelnde melodische Linie gestaltet. Also die Töne nicht völlig beziehungslos aneinan-

© 2001 by AMA Musikverlag

der reiht, sondern versucht, die Tonfolge innerhalb eines harmonischen Gefüges, eben den Changes, so zu gestalten, dass sich eine melodische Führung ergibt. Man strebt dabei einen so genannten Zielton an. Was das für ein Ton ist, in welchem Takt, in welchem Abschnitt der Changes er sich befindet, zu welchem Akkord er gehört, das bleibt dir überlassen. Als Beispiel für einen Zielton sei hier nur mal der Grundton des jeweiligen Akkordes auf dem ersten Beat spätestens zum Beginn eines neuen Durchganges der Changes genannt (z. B. F-Blues: 13. Takt der Ton F). Um eine sich ständig schlängelnde melodische Führung beim Walkingimprovisieren zu erreichen, bedarf es aber noch mehr Töne als nur den akkordeigenen. Zumal man sich einem Zielton am besten durch einen Halbtonschritt (Leitton) annähern kann und sich eine melodische Führung nicht unbedingt nur mit akkordeigenen Tönen erreichen lässt. Außerdem ergibt sich eine tonale Spannung durch die Benutzung von außer-akkordischen Tönen. Das wären dann diatonisch akkordfremde und chromatisch akkordfremde Töne (s. ab Kap. 4.2), die dann als Durchgangstöne, Wechseltöne und Vorhalte usw. angewendet werden können. Ich weise aber noch mal darauf hin, dass diese Töne zu den akkordeigenen dazukommen und der Ausgangspunkt und/oder der Endpunkt immer die akkordorientierte Improvisation sein sollte(n)! Wenn ein Zielton richtig angespielt wurde, kannst du auch ruhig mal einen größeren Tonsprung wagen. Damit wird nicht nur die musikalische Spannung gesteigert, du kannst dich damit auch wieder in vertrautere Gefilde katapultieren und vor allem sozusagen nach Hause kommen, indem du wieder eindeutig einen Akkord, z. B. den Grundton, spielend bedienst.

Soweit erst einmal die theoretischen Hinweise zum tonalen Aufbau einer Walkingbass-Line. Konkreter wird es dann ab Kapitel 4 Walkingbass-Lines.

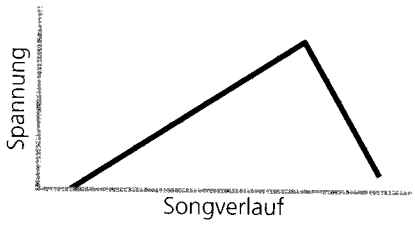
Zusammenfassung

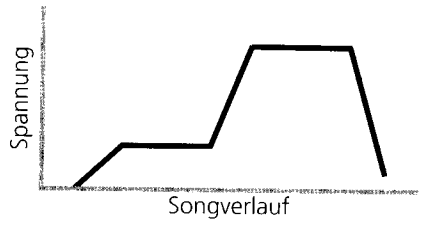
- Die Improvisation kann man in vier Hauptgruppen unterteilen: die themaorientierte, akkordorientierte, skalenorientierte und freie Improvisation. Diese Hauptbereiche sind wiederum in Untergruppen aufgeteilt und haben Querverbindungen zu den anderen (s. Tabelle & Grafik).
- Bei der Walkingbass-Improvisation spielt die themaorientierte Improvisation eine untergeordnete Rolle, während die akkordorientierte zu bevorzugen ist.
- Das „walking a line"-Spielen bedeutet auch tonal fortlaufend zu spielen. Es soll sich dabei eine melodische Führung innerhalb eines harmonischen Gefüges ergeben.
- Besonders beim Einbeziehen aller Haupt- und Untergruppen der Improvisation sollte immer ein so genannter Zielton angestrebt werden. In welchem Takt, in welchem Abschnitt der Changes er sich befindet, zu welchem Akkord er gehört, das bleibt dem improvisierenden Musiker überlassen.
- Eine Walkingbass-Line ist eine sich ständig hin- und herschlängelnde melodische Linie, die aber auch mal durch größere Tonsprünge unterbrochen werden darf.
- Ein Bezug zum tonalen Zentrum eines Stückes sollte immer wieder durch akkordorientierte Improvisation hergestellt werden. Es sei denn, man will völlig atonal improvisieren.

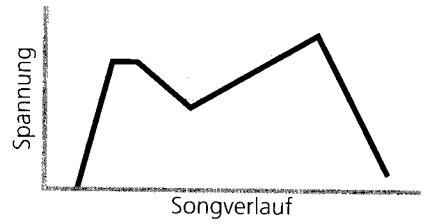
© 2001 by AMA Musikverlag

2.1.3 Formaler Aufbau

Ein Musikstück, ein Song, ein Titel – wie auch immer – besteht meist aus 4-, 8-, 12-, 16-, 24- oder 32-taktigen Akkordfolgen, die als Formteile miteinander verknüpft sind bzw. die sich wiederholen oder einander ablösen. Beim Gestalten deiner Walkingbass-Lines, also beim unterschiedlichen Einsatz rhythmischer und tonaler Variationen, solltest du deine Mittel so einteilen, dass du stets eine gute Kontrolle über die Gestaltung der gesamten Form des Stückes hast. Dazu ist es zweckmäßig, einen Überblick über den beabsichtigten Verlauf von Spannung und Entspannung im gesamten Stück zu haben. Hier ein paar Möglichkeiten, wie so ein Spannungsverlauf aussehen könnte:







Es ist wichtig, genügend Reserven für Spannung und Intensität zu haben, um in der Improvisation immer noch was drauflegen zu können, wenn der Solist auf den Höhepunkt zusteuert. Dazu kann es hilfreich sein, das Thema schon mal dadurch abzusetzen, dass man darin mit sehr grundtonbezogenen halben Noten arbeitet. Wenn man dann erst in der Improvisation zunächst mit ruhigen Viertel-Lines beginnt, dadurch aber bereits eine neue Qualität gegenüber dem Thema schafft, hat man recht viel Spielraum, um den Solisten durch immer verrücktere Rhythmik und Tonaliät zum Höhepunkt zu treiben.

Generell ist es günstig – sowohl für den Solisten als auch für dich –, die Songform durch kleine Zäsuren zu markieren. Die typischsten Formen, die demzufolge auch in dieser Schule im Mittelpunkt stehen, sind der 12-taktige Blues und die „klassische" Liedform A/A/B/A („Afternoon In Berlin" und Rhythm Changes). Dazu kannst du z. B., wenn die Changes (nach 4, 8, 12, 16 oder 32 Takten) durchgespielt sind, dieses Ende in den letzten vier Takten durch einen Pedalton (Orgelpunkt oder tonales Ostinato, s. Kapitel 4.3.1) signalisieren oder du spielst eindeutig den Grundton der nächsten Zählzeit „Eins" an (Zieltongedanke, s. Kap. 2.1.2). Auf diese Art und Weise können auch ganze Mittelteile (B-Teile) gestaltet werden, um danach mit neuer Intensität zur vorherigen Begleitform zurückzukehren. Und all das kann man auch durch die Verwendung besonderer rhythmischer Varianten anreichern. Über die geeigneten Mittel entscheiden natürlich auch die Tempi und die Bandbesetzung (s. Kap. 4.2.3.1), die Musikrichtung, etwaige Absprachen in der Band und der persönliche Geschmack. Es gibt beim Aufbau einer Walkingbass-Line viele Möglichkeiten. Also ist auch hierbei deine Kreativität gefragt.

Zusammenfassung

- Auch der formale Aufbau einer Walkingbass-Line wird improvisiert.
- Spannung und Entspannung sind dabei oberstes Gebot.
- Die Gestaltung kann sich auf eine Akkordabfolge, in der Regel aber auf mehrere Durchgänge beziehen.
- Eine Rolle spielen auch die Form des Stückes, Tempi, Musikrichtungen, Bandbesetzungen, Absprachen in der Band und natürlich persönlicher Geschmack.
- Durch die gezielte Verwendung sowohl tonaler als auch rhythmischer Faktoren der Improvisation kann ein entsprechender formaler Aufbau einer Walkingline erfolgen.
- Es gibt die verschiedensten Gestaltungskurven.

© 2001 by AMA Musikverlag

2.2 Tipps zum Üben

Bevor es nun richtig zur Sache geht, noch ein paar Tipps zum Üben:

- Übe zunächst einmal alle Übungen in einem für dich angenehmen langsamen Tempo.
- Wenn die Übungen halbwegs sicher sitzen, spiele sie schneller, aber auch mal in einem extrem langsamen Tempo (z. B. ♩ = 40).
- Gehe ruhig mal tempomäßig an deine Grenzen.
- Übe immer „in time". Gegebenenfalls eben das Tempo etwas zurücknehmen.
- Zunächst solltest du immer mit Metronom üben (durchgehende Metronom-Viertel oder Metronomschlag auf zwei und vier, vgl. Kap. 2.1.1).
- Mit Play-along-CD kannst und solltest du natürlich auch üben. Dabei kannst du zu dem von mir gespielten Bass, aber auch ohne Bassbegleitung spielen (linken Balanceregler wegdrehen).
- Später solltest du aber auch mal ohne Metronom oder mit Drumcomputer/Music-Sequencer oder Livedrummer oder Band üben.
- Alle Übungen sind mit triolischem Swing-Feeling zu spielen (vgl. Kap. 2.1.1).
- Spiele immer mit einem leichten Akzent auf zwei und vier (Two-Beat-Feeling, vgl. Kap. 2.1.1). Außerdem sollten auch etwaige Achtelnoten betont werden (Offbeat-Feeling, vgl. Kap. 2.1.1).
- Spiele kraftvoll, aber nicht verkrampft.
- Vermeide jede unnötige Handbewegung und bleibe mit deinen Fingern beider Hände möglichst immer in der Nähe der Saiten (s. Fotos).
- Achte auf einen runden, vollen Basston. Egal, ob du mit Kontrabass, Electric-Upright-Bass oder mit Bassgitarre spielst, dein Walkingbass-Ton sollte immer relativ weich klingen.
- Benutze die Leersaiten, wann immer es auch möglich ist.
- Jeder gespielte Ton sollte so lange klingen, wie es seine rhythmische Vorgabe erlaubt. Spiele also immer legato (gebunden).
- Hab keine Angst vor improvisierten „falschen" Tönen (vgl. Vorwort).
- Trau dich, experimentiere, sei kreativ, aber auch diszipliniert und fair zu deinen Mitspielern.
- Notiere bzw. komponiere eigene Basslines.
- Vor der Einführung neuer Changes findest du Leadsheets. Nutze diese Vorlagen, um eigene Walkingbass-Lines zu komponieren.
- Am Schluss jedes Abschnitts habe ich für dich Übepatterns notiert. Du kannst und solltest die fehlenden Noten passend zum behandelten Stoff ergänzen. Auch diese Übepatterns kannst du zum Notieren eigener Lines nutzen.
- Rekorde (wenn möglich) improvisierte Basslines.
- Sei dein schärfster Kritiker. Selbstbetrug bringt dich nicht weiter!
- Freue dich aber auch über etwaige Lernerfolge und nutze sie zur Selbstmotivation.
- Höre viel Musik, bei der Walkingbass-Lines improvisiert werden (besonders alle Jazzstilrichtungen).
- Transkribiere und analysiere auch Basslines von berühmten Walkingbass-Spielern (z. B. von Kontrabassisten wie Ray Brown, Paul Chambers, Scott La Faro, Oscar Pettiford, Eddi Gomez, Niels-Henning Orsted Pederson, Ron Carter, Dave Holland, Todd Coolman, Mike Richmond, aber auch von Bassgitarristen/Kontrabassisten wie Jaco Pastorius, Stanley Clarke, Marcus Miller, Alain Caron, John Patitucci, Alfonso Johnson, Victor Bailay, Abraham Laboriel, Anthony Jackson, Jimmy Haslip und und und).
- Habe aber in jedem Fall viel Spaß beim Musizieren im Allgemeinen und beim Improvisieren im Besonderen.

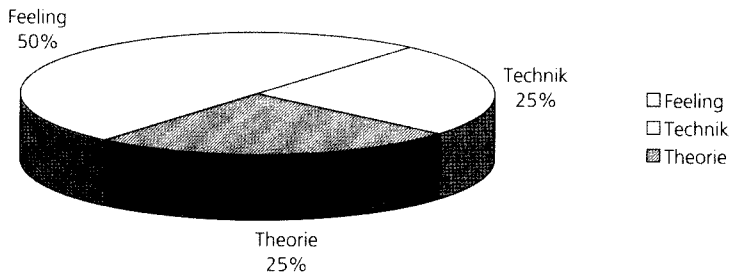
  Also dann, mit Freude ans Werk!!

© 2001 by AMA Musikverlag

3 Praxisorientierte Skalen-, Intervall- und Arpeggioübungen

Unser musikalisches Schaffen, das Ausführen von Musik überhaupt kann man theoretisch in drei Hauptsegmente unterteilen: Feeling, Technik und Theorie. Aus meiner Sicht ist deren Wertigkeit in Prozent ausgedrückt – so wie im Diagramm dargestellt (s. u.) – zu gewichten. Zum einen will ich damit verdeutlichen, dass alle drei Teile notwendig sind, um Musik auszuführen, zum anderen wie ihre Relation zueinander ist. Das Feeling steht also an erster Stelle. Dieses nützt aber gar nichts oder nur wenig, wenn die Spieltechnik fehlt. Übertriebene Spieltechnik mit etwas Feeling angereichert, kommt schnell an seine Grenzen, wenn der nötige theoretische Überblick fehlt. Alleine das theoretische Wissen reicht nicht, um ein guter Musiker zu sein usw. usw.

Musikalisches Schaffen



In diesem Sinn solltest du auch die nun folgenden Etüden betrachten, bevor es zu den konkreten Improvisationsübungen geht. Ich habe in relativ loser Folge, ohne großen methodischen Anspruch, einige Skalen-, Intervall- und Arpeggioübungen notiert. Dabei habe ich versucht, diese so praxisorientiert wie nur möglich zu gestalten. Gleichzeitig weise ich dich auf etwaige harmonische Anwendungen hin. Diese Angaben können natürlich immer nur eine Auswahl sein und sind meiner musikalischen Erfahrung erwachsen. Es gibt auf jeden Fall noch mehr und es gibt vor allem auch andere Sichtweisen. Probiere ruhig die harmonische Anwendung der Übungen aus, denn du sollst nicht nur deine Spieltechnik trainieren, sondern auch dein Köpfchen schulen und auf alle Fälle auch die dir noch so profan erscheinenden Übungen mit der nötigen Portion Feeling spielen. Verändere die Übungen ruhig rhythmisch, übertrage und übe sie auch in anderen Tonarten und denke dir eigene aus. So bekommst du eine Menge Material in die Hand (Technik), in den Kopf (Theorie) und in den Bauch (Feeling). Das sind erst einmal die nötigen Voraussetzungen, um sich überhaupt in das weite Land der Improvisation begeben zu können.

Alle Übungen sind im ternären Feeling (s. Kap. 2.1.1) und du solltest sie in möglichst vielen verschiedenen Tempi spielen. Beginne am besten relativ langsam, und wenn du der Meinung bist, du hast die Sache im Griff, steigere das Tempo. Übe mit Metronom und/oder Drumcomputer (s. Hinweise Kap. 2.1.1), aber auch ohne. Vor allem sei absolut kritisch zu dir selbst. Versuche allerdings auch, etwaige Lernerfolge zu erkennen und freue dich darüber.

Weitere Übungen dieser Art findest du in „Rock Bass" (Jäcki Reznicek/AMA Verlag) und noch mehr theoretisches Wissen kannst du dir mit den drei Bänden „Die Neue Harmonielehre" (F. Haunschild/AMA Verlag) anlesen.

In dem Sinne: Kreativ ans Werk!

© 2001 by AMA Musikverlag

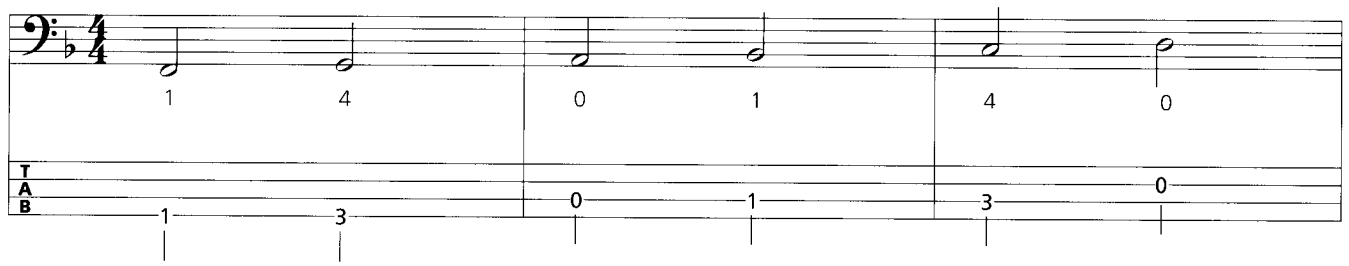
3.1 Studien und Etüden

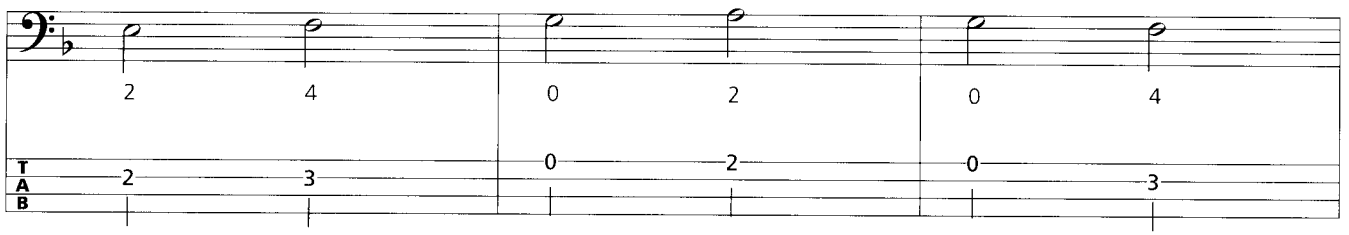
Übg. 1a – 1c: F-Dur (bis Dezime)

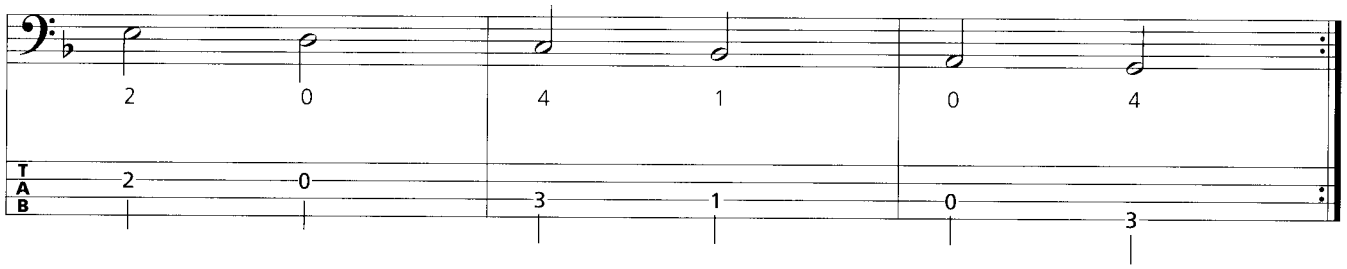
Diese Tonleiter ist u. a. geeignet für folgende Akkorde und Changes:

$F^{\Delta 7}$,
$Gm^{7} - C^{7} - F^{\Delta 7}$,
$F^{6} - B\flat^{\Delta 7} - C^{7}$,
$Em^{7/\flat 5}$

Übg. 1a: Auf allen Saiten spielen.

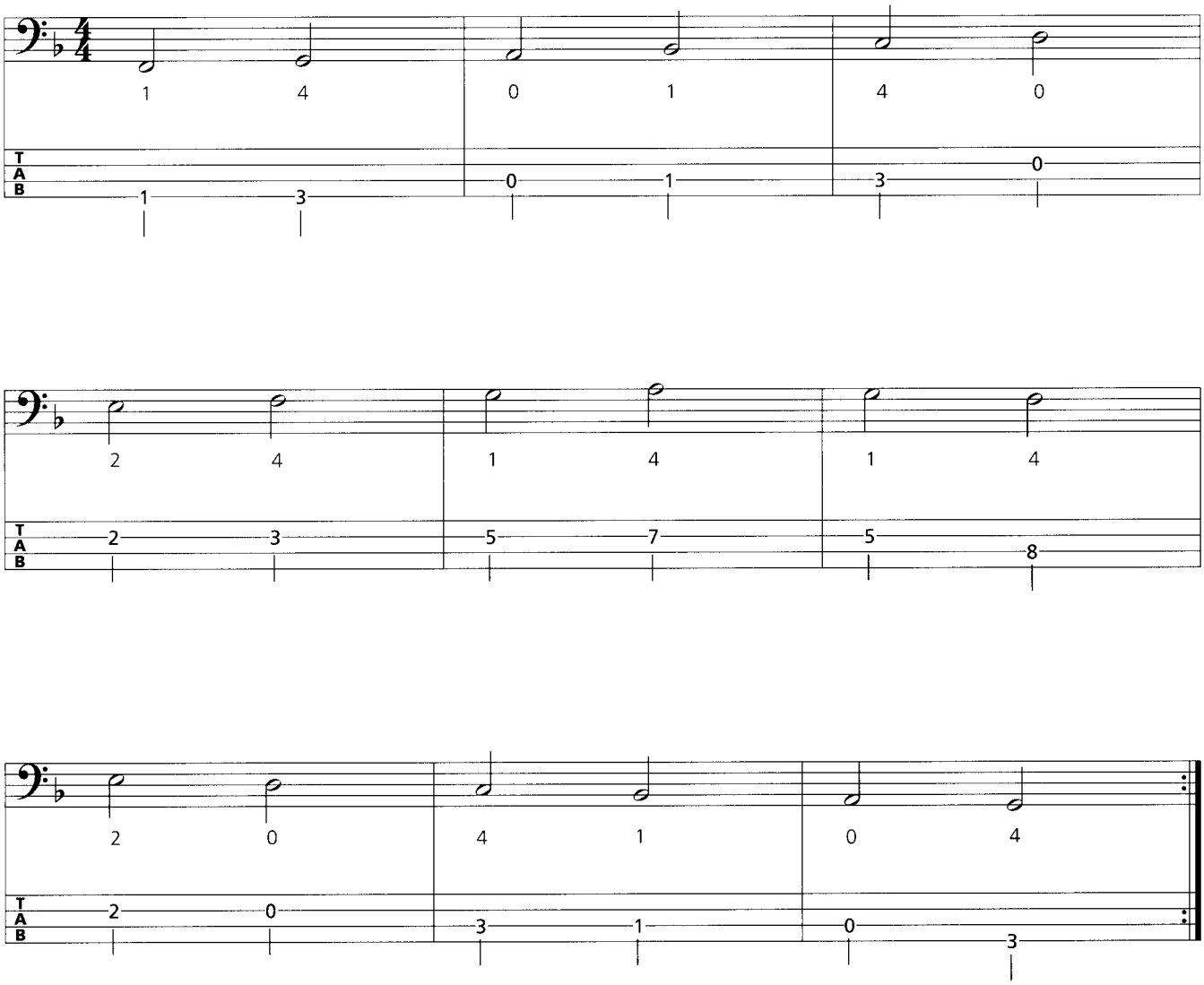




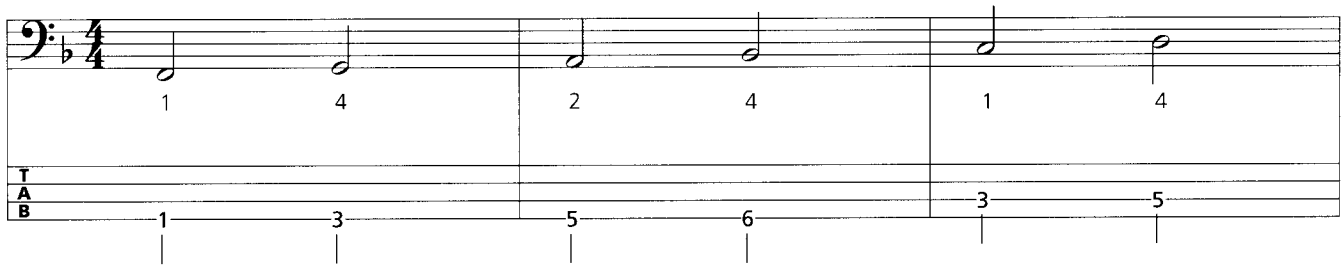


© 2001 by AMA Musikverlag

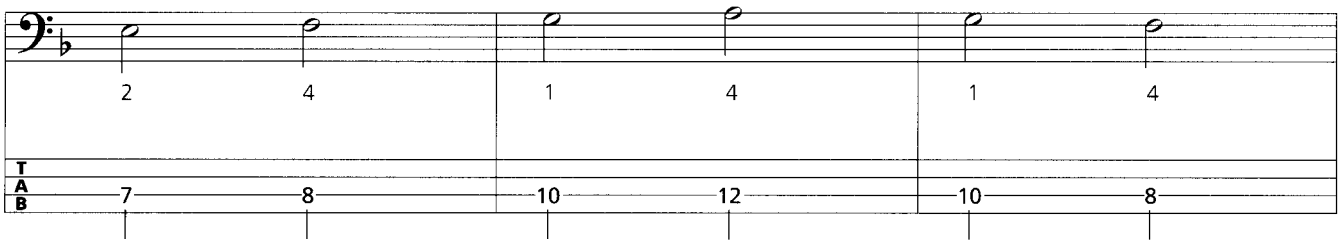
Übg. 1b: Ohne Benutzung der G-Saite spielen.

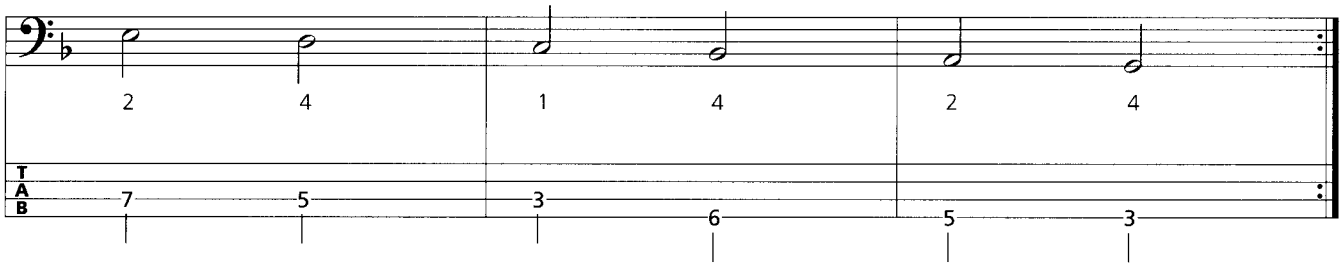


Übg. 1c: Ohne Benutzung der G- und D-Saite spielen.



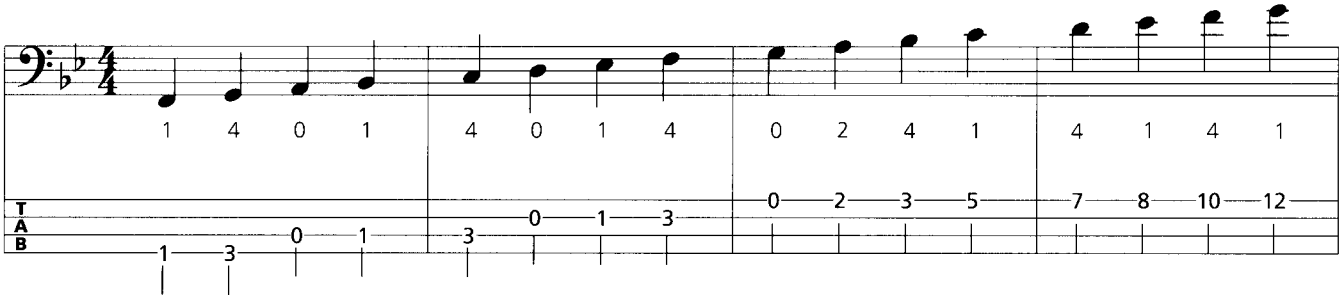
© 2001 by AMA Musikverlag

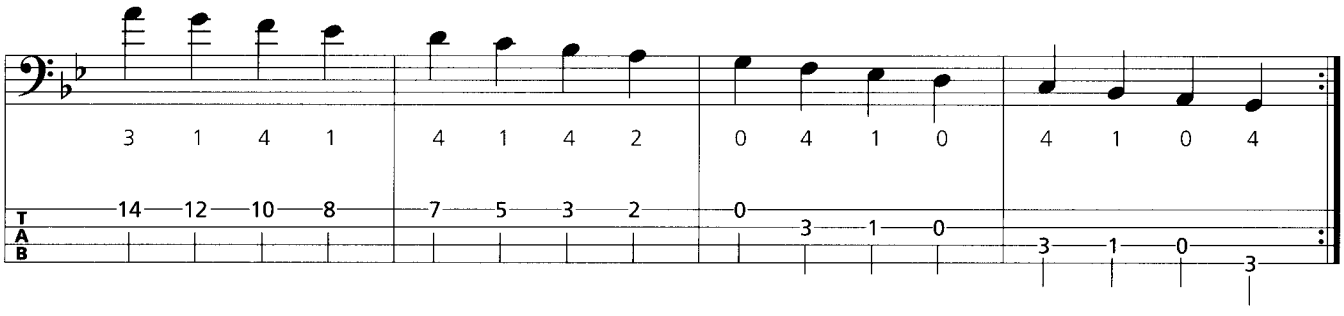




Übg. 2: F-Mixolydisch über zwei Oktaven bis Dezime
Diese Tonleiter ist u. a. geeignet für folgende Akkorde und Changes:

F^7,
$Gm^7 - Am^{7/\flat5}$,
$B\flat^6 - E\flat^6$,
$Cm^7 - F^7 - B\flat^{\Delta7}$,
$Dm^{7/\flat9}$,
$B\flat sus4$

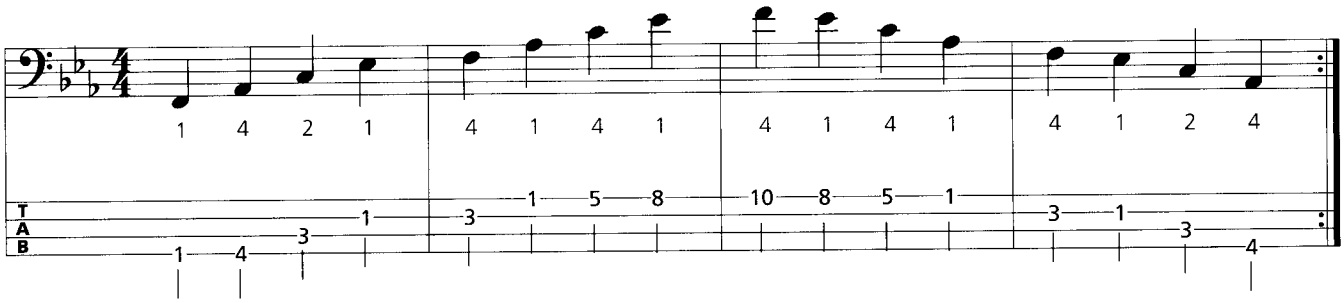




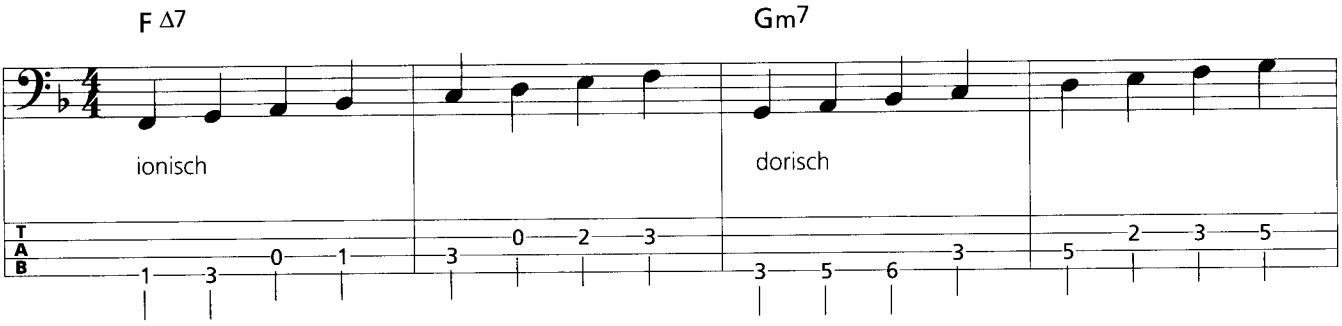
© 2001 by AMA Musikverlag

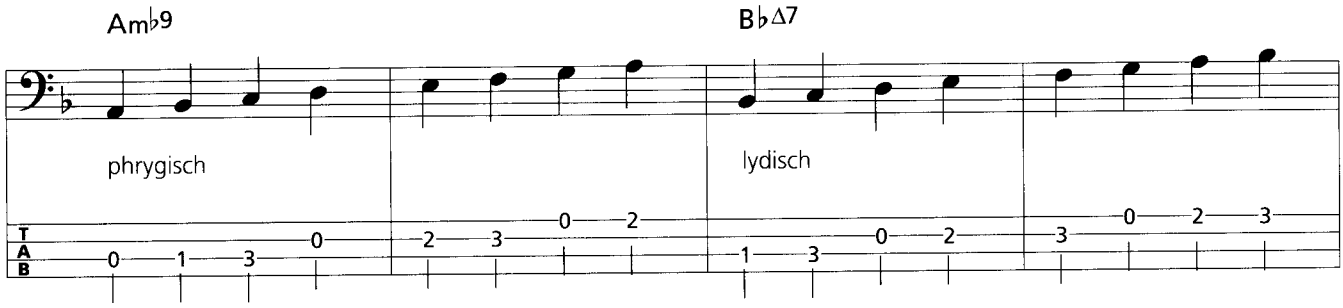
Übg. 3: Fm7-Arpeggio
Das Arpeggio ist u. a. geeignet für:

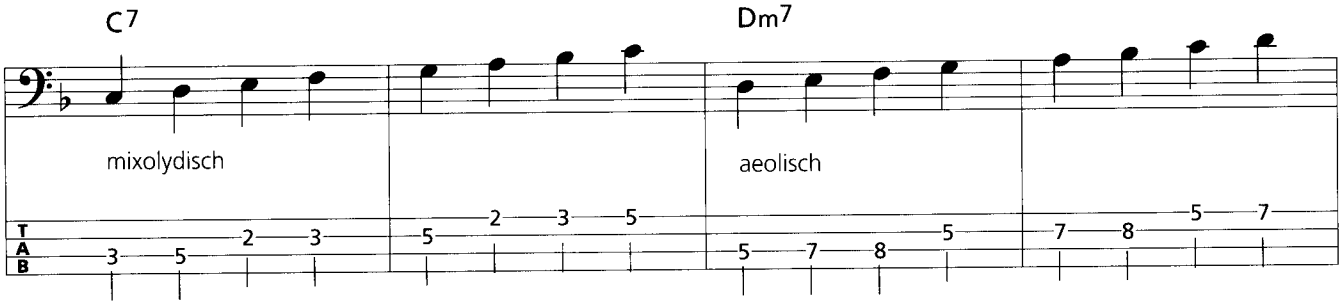
Fm7,
Fm7 – B♭7 – E♭Δ7,
Dm7/♭5,
A♭6,
B♭m7 – E♭7 – A♭Δ7,
B♭7/9
Cm7/4 – B♭11



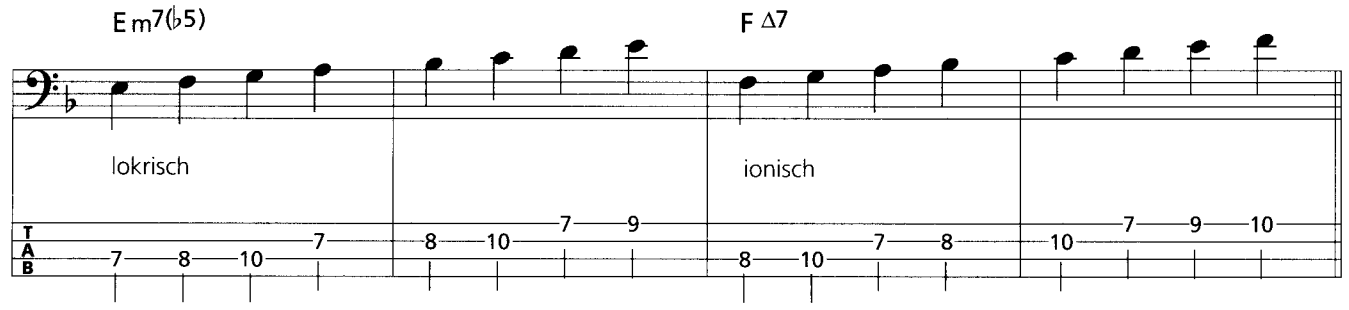
Übg. 4: F-Dur-Modi

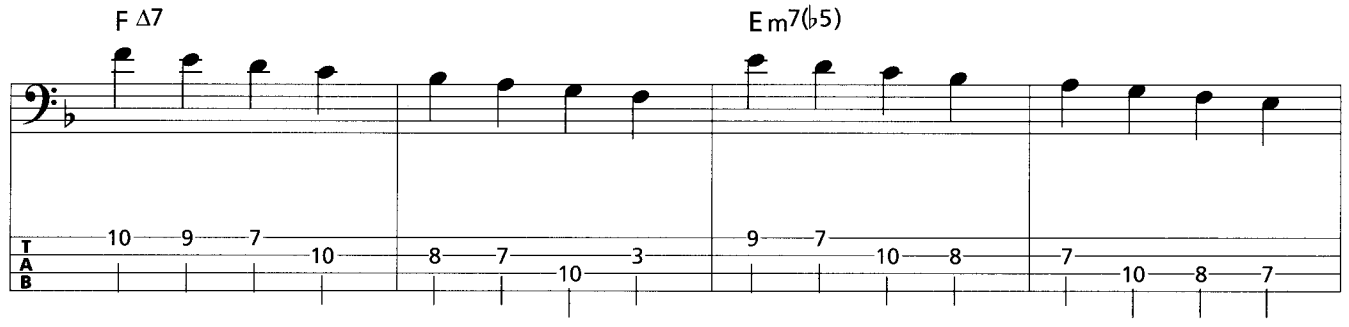


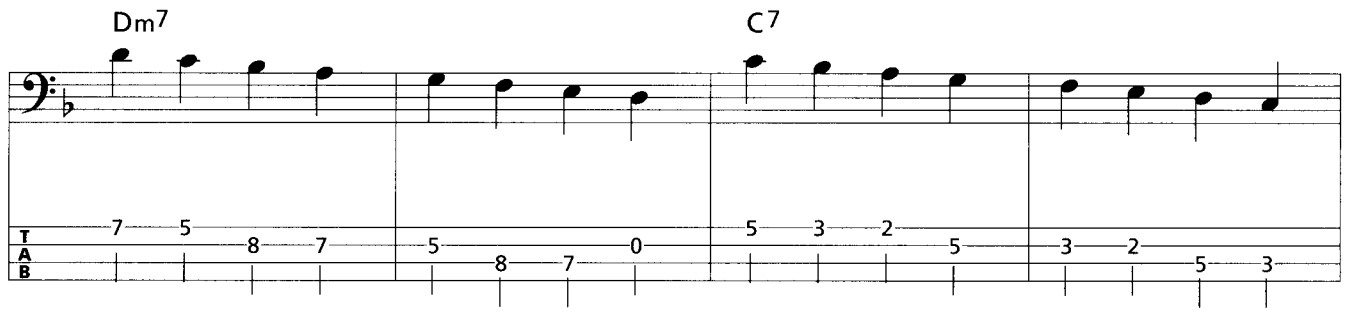


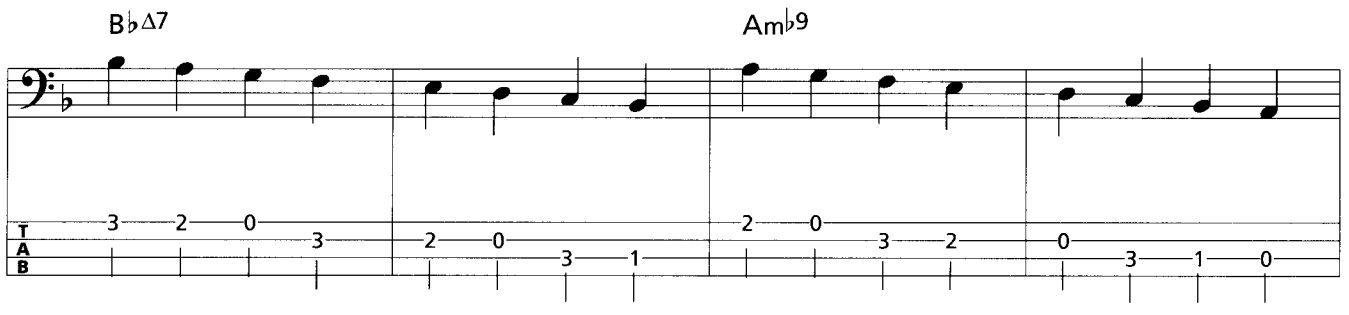


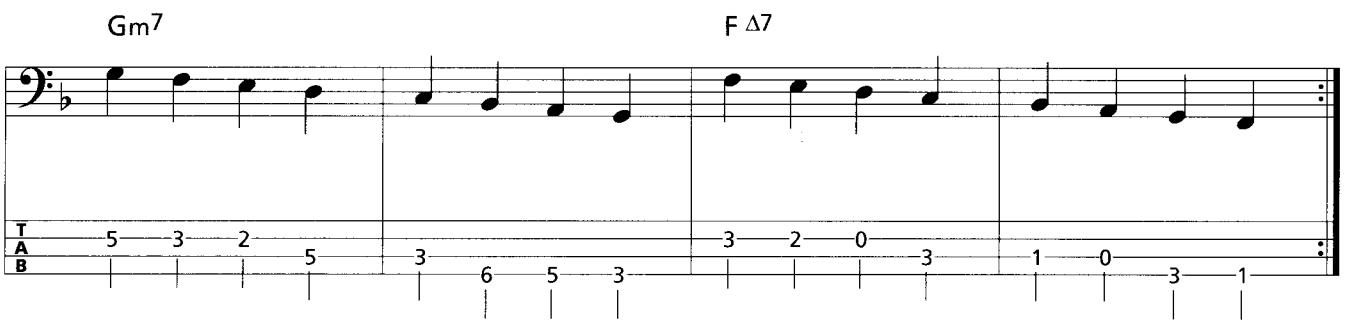
© 2001 by AMA Musikverlag





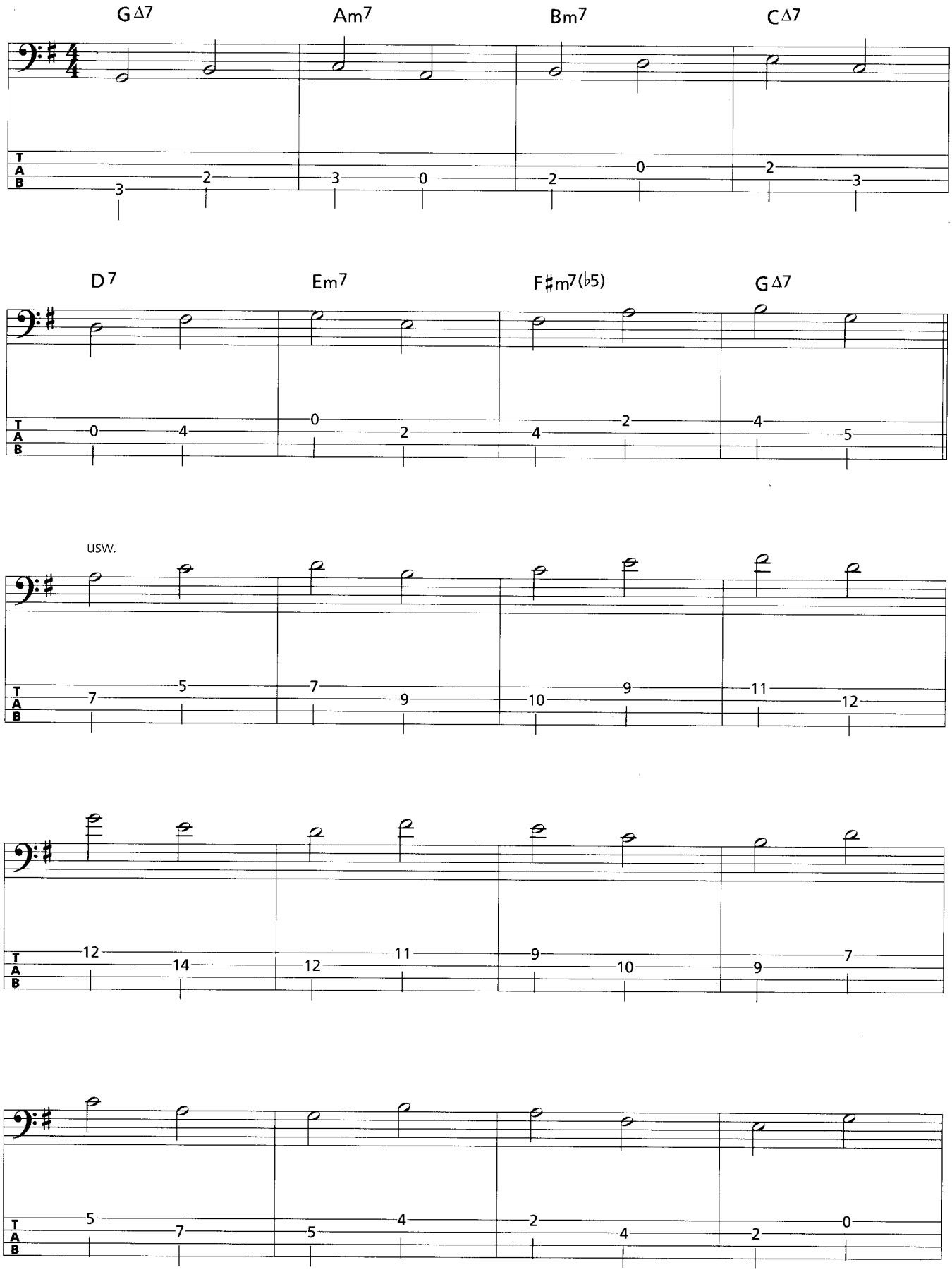




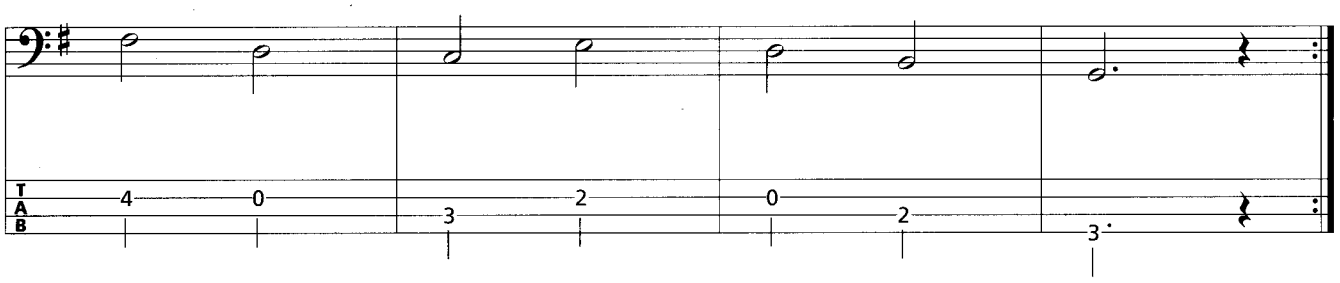


© 2001 by AMA Musikverlag

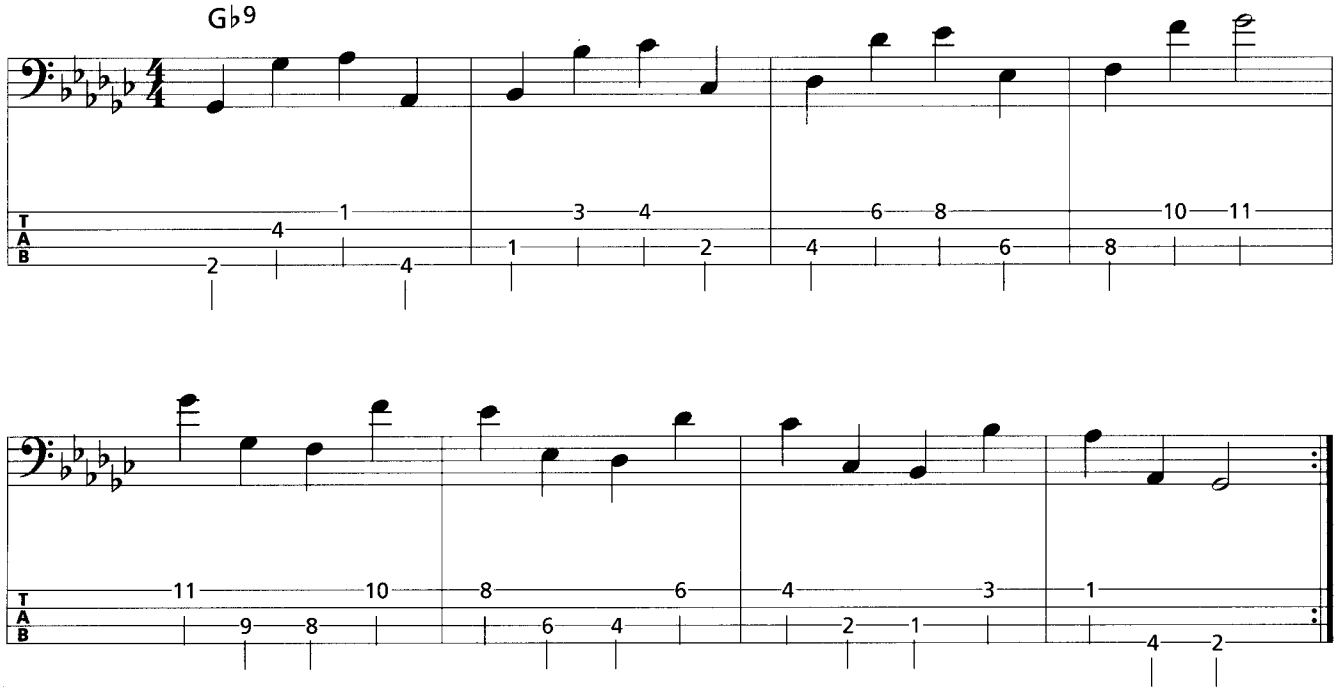
Übg. 5: G-Dur-Terzübung



© 2001 by AMA Musikverlag

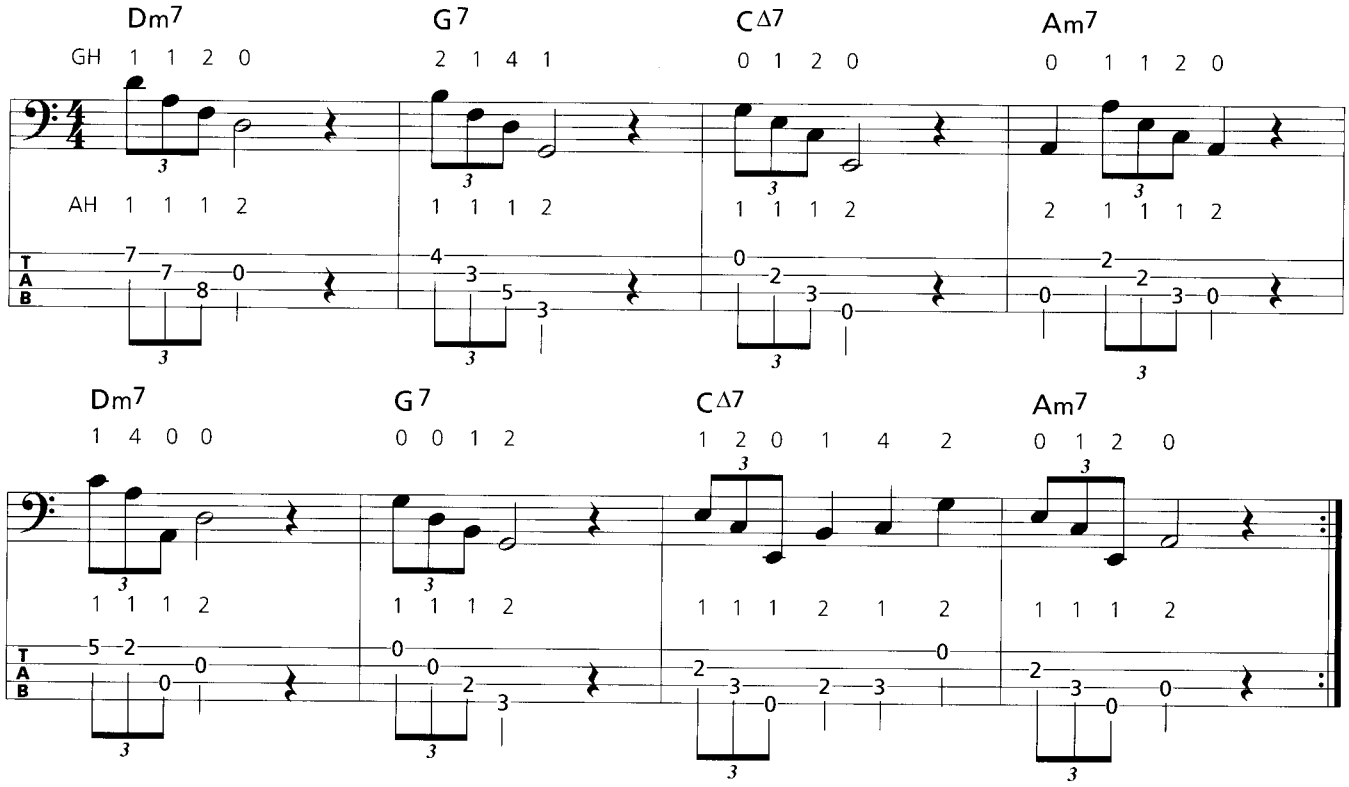


Übg. 6: G♭-Dur-Oktavübung



© 2001 by AMA Musikverlag

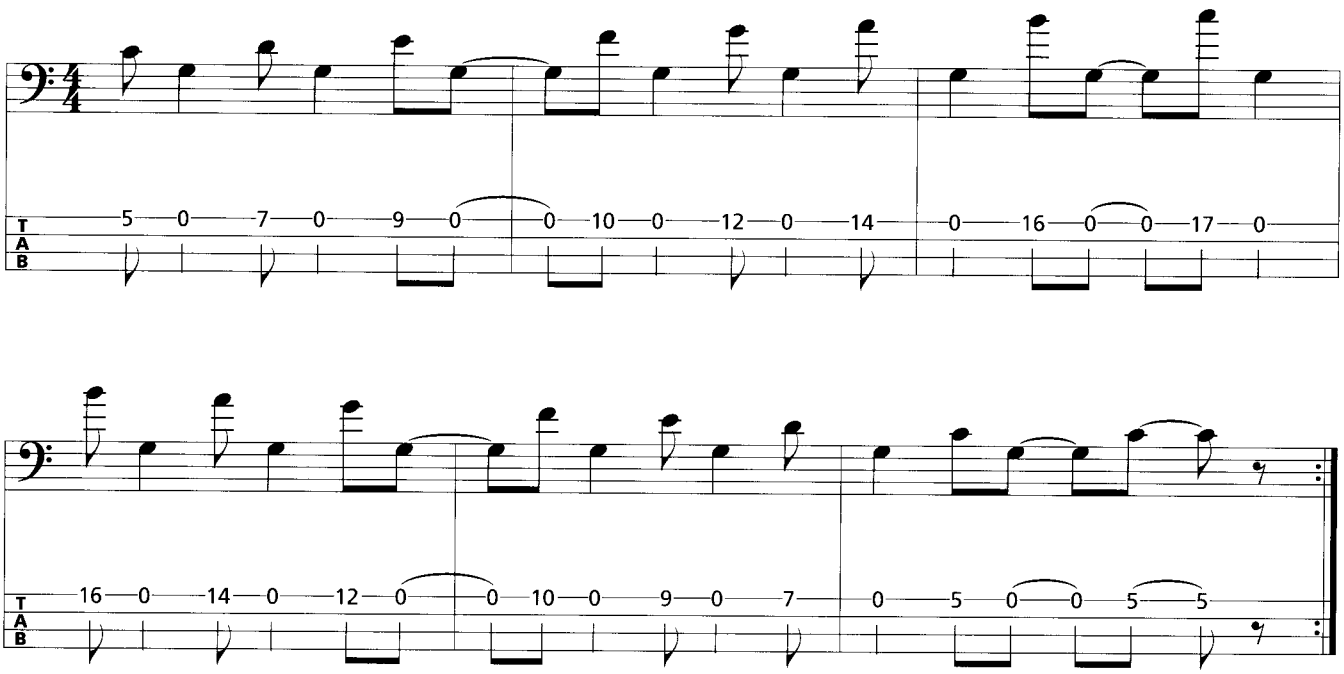
Übg. 7: Voicing-Studie – Arpeggio



Anmerkung: GH = Greifhand; AH = Anschlagshand

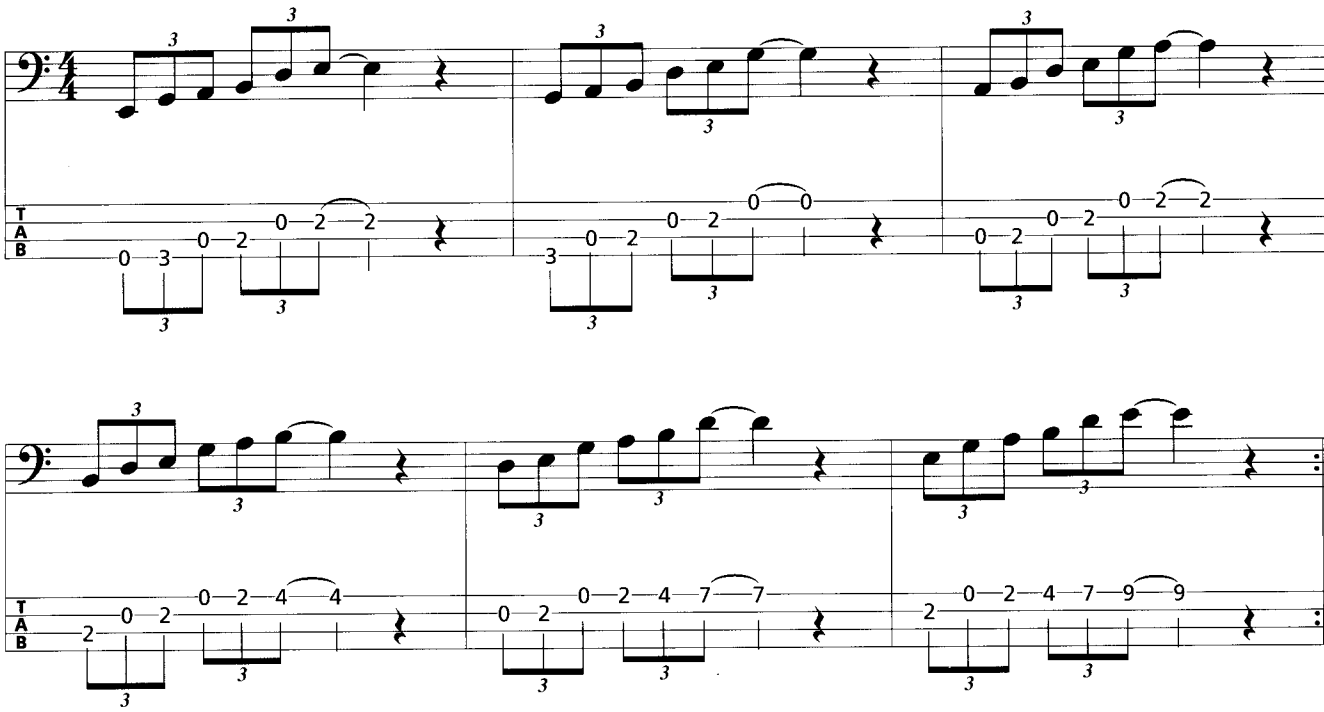
Übg. 8: Rhythmische Studie
Diese ist u. a. geeignet für:

$C^{\Delta 7}$,
$C^{\Delta 7}$– Am^7 – Dm^7 – G^7,
$G^{7/4}$,
$C^{\Delta 7}$ – $F^{\Delta 7}$ – G^7



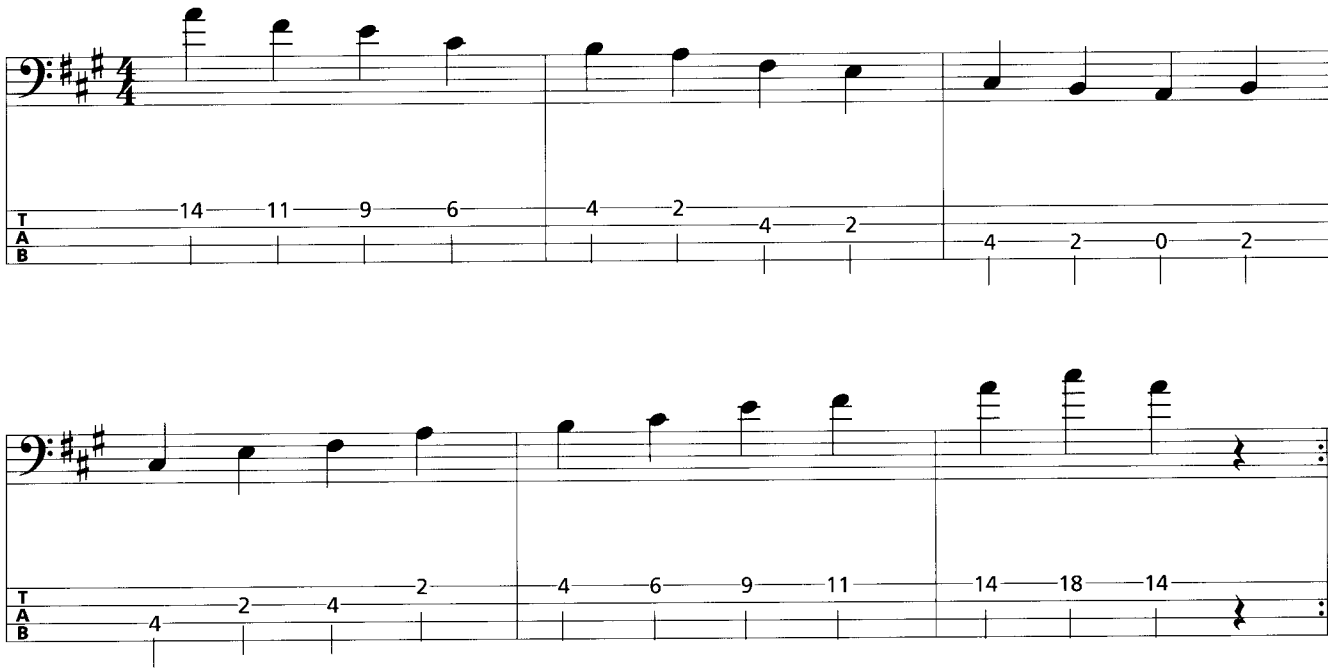
© 2001 by AMA Musikverlag

Übg. 9: E-Moll-Pentatonik
Diese ist u. a. geeignet für: Em^7, G^6, Am^7 – $D^{7/9}$ – $G^{\Delta 7}$, Em^7 – C^6 – Am^7, $C^{\Delta 7}$



Übg. 10: A-Dur-Pentatonik
Diese ist u. a. geeignet für:

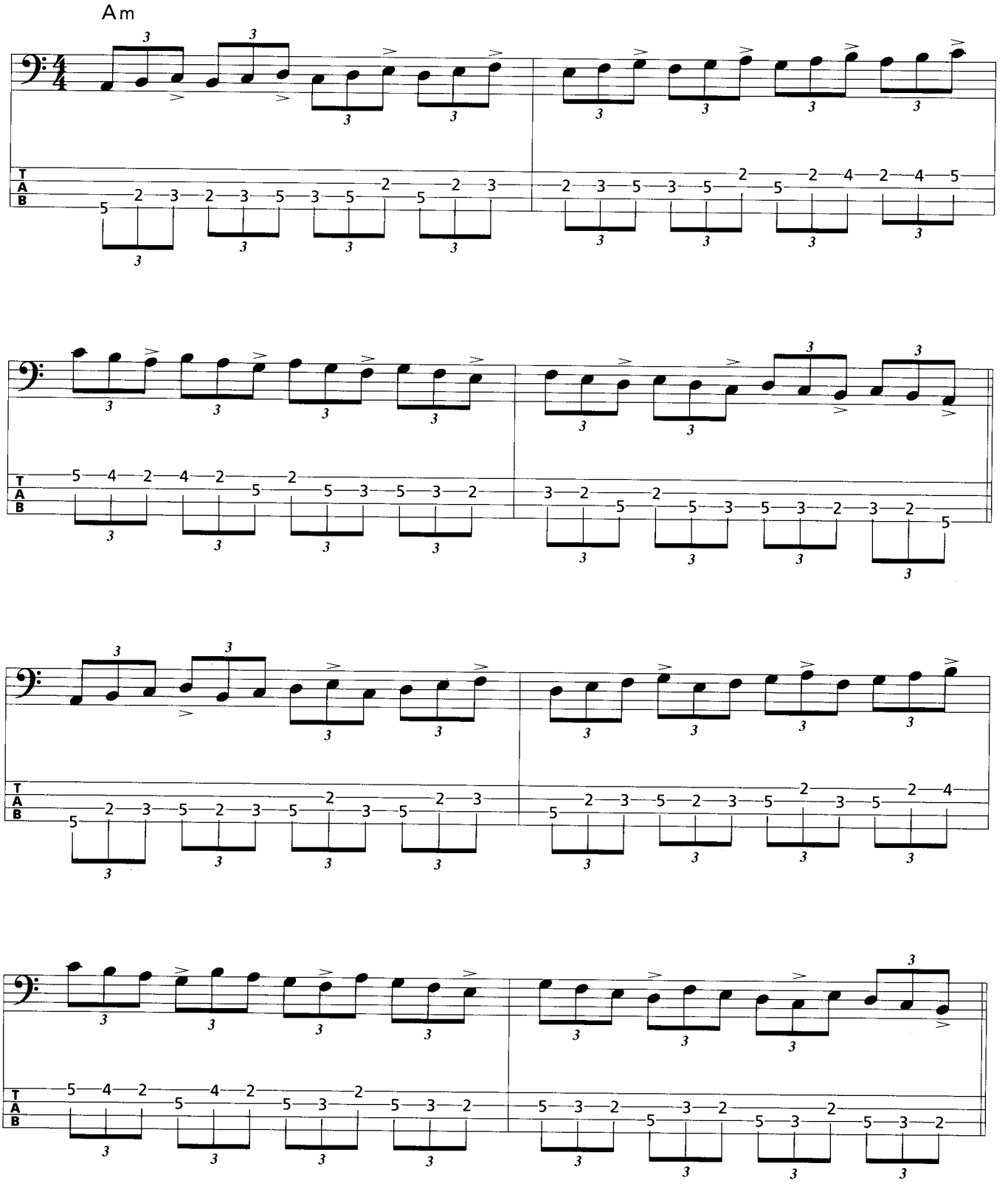
A^6,
$A^{\Delta 7}$,
$F\sharp m^7$,
Bm^7 – $F\sharp m^7$,
A – E^7 – D – A



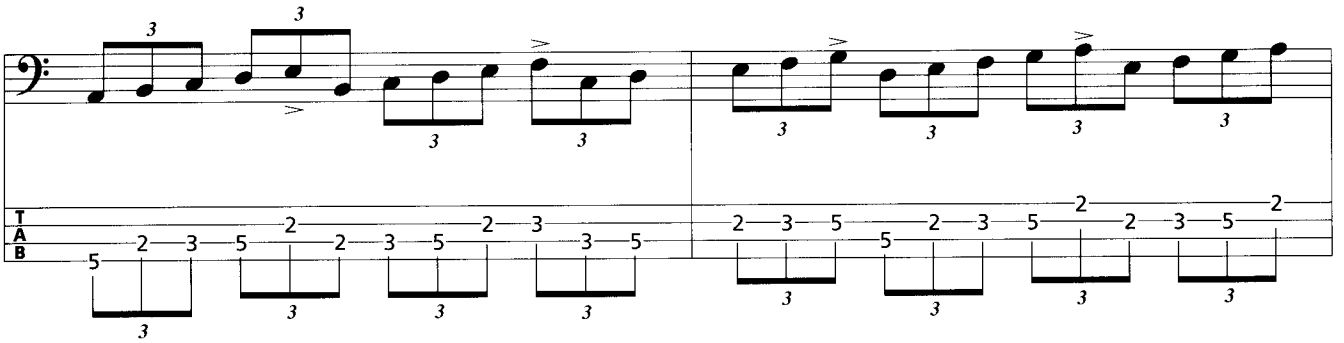
© 2001 by AMA Musikverlag

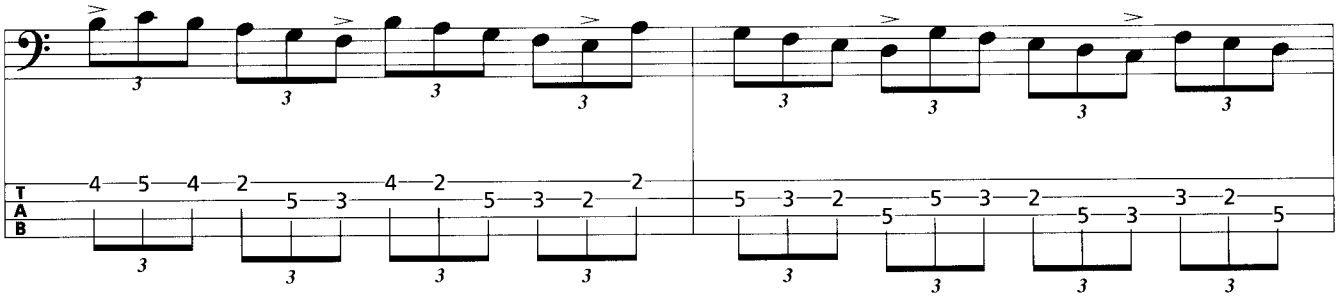
Übg. 11: A-Aeolisch (A-Moll rein)
Diese ist u. a. geeignet für:

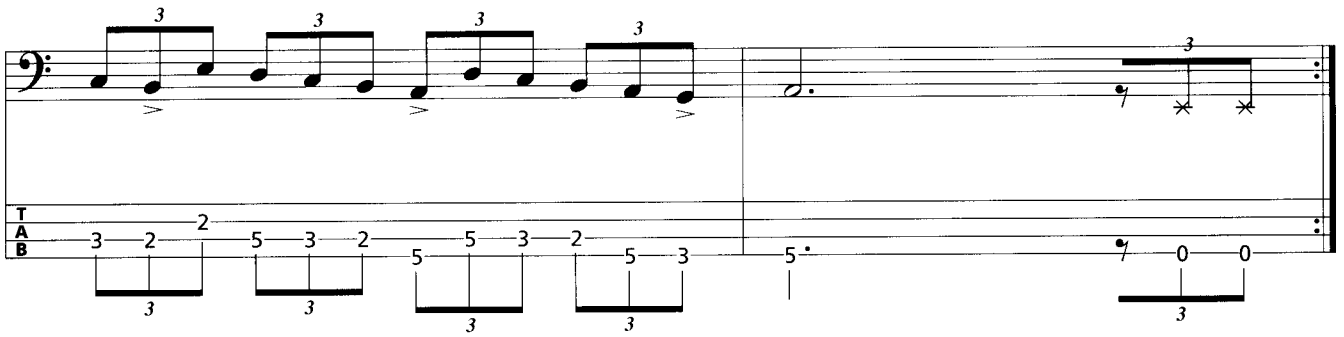
Am^7 ($C^{\Delta 7}$),
$Dm^7 - G^7 - C^{\Delta 7}$



© 2001 by AMA Musikverlag

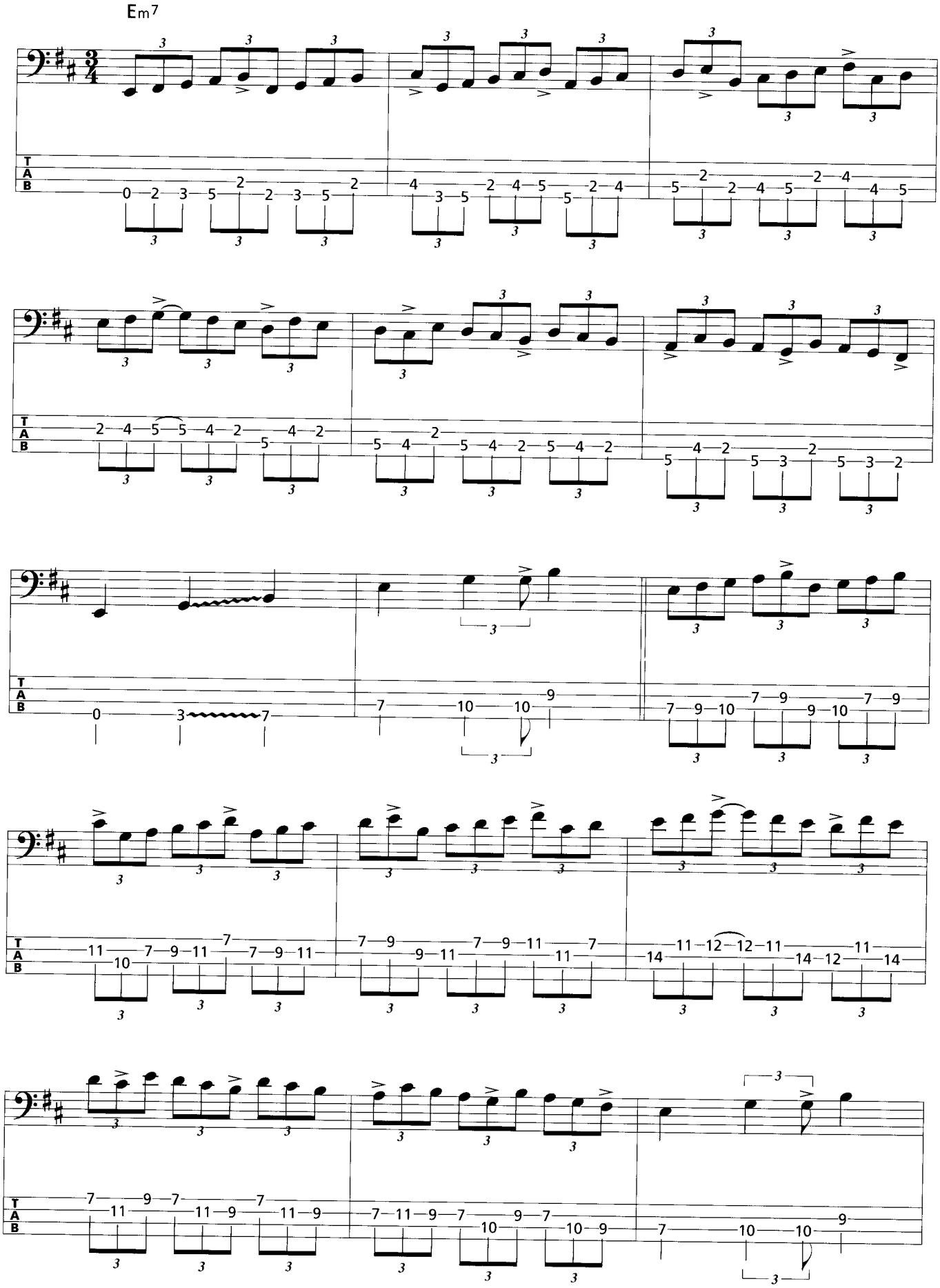




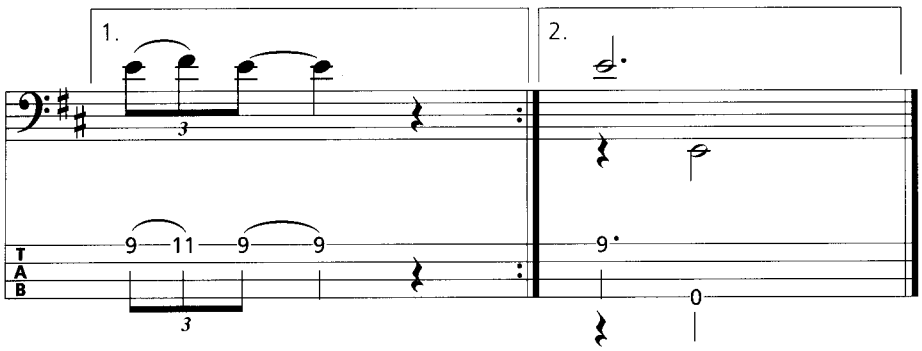


© 2001 by AMA Musikverlag

Übg. 12: E-Dorisch

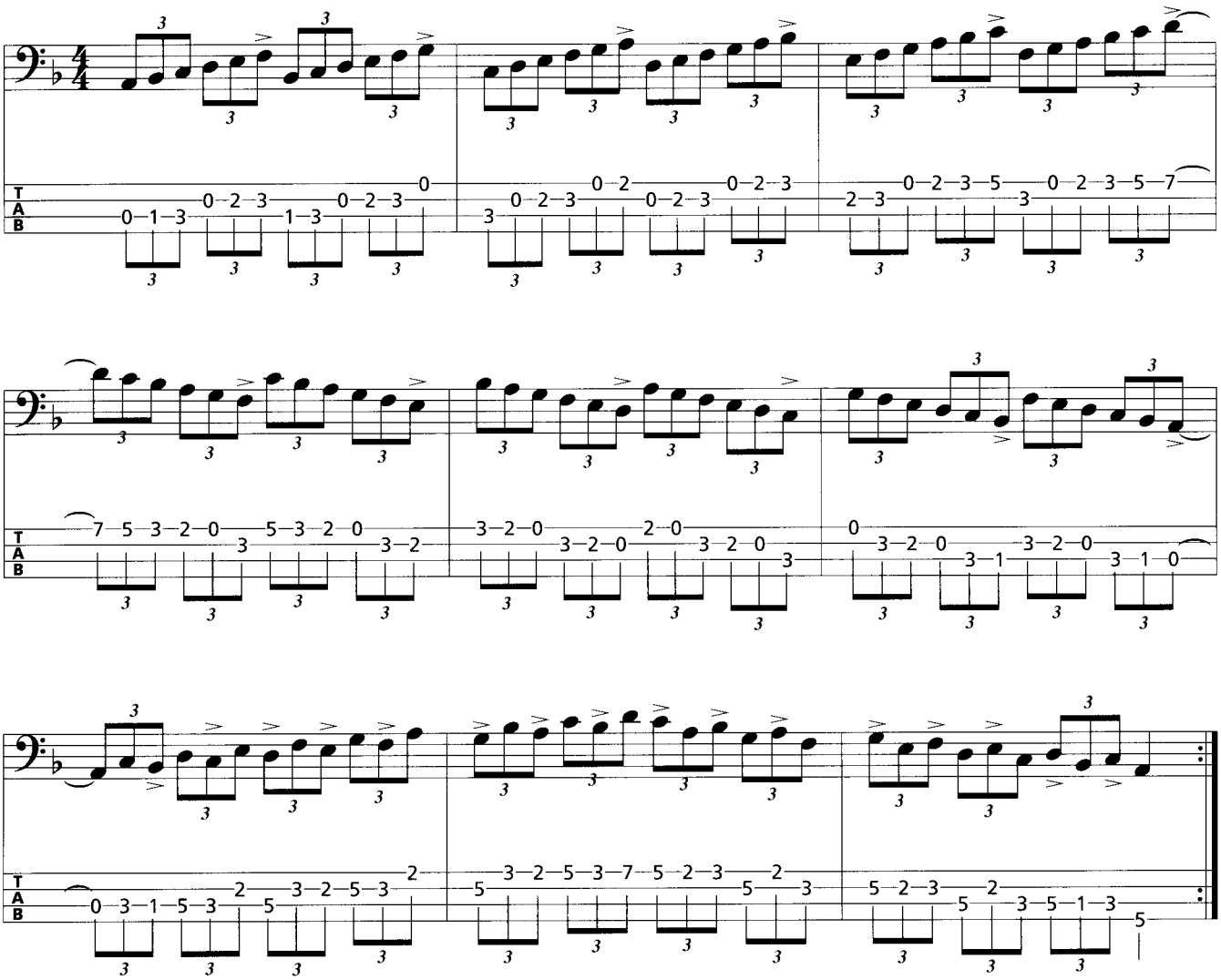


© 2001 by AMA Musikverlag



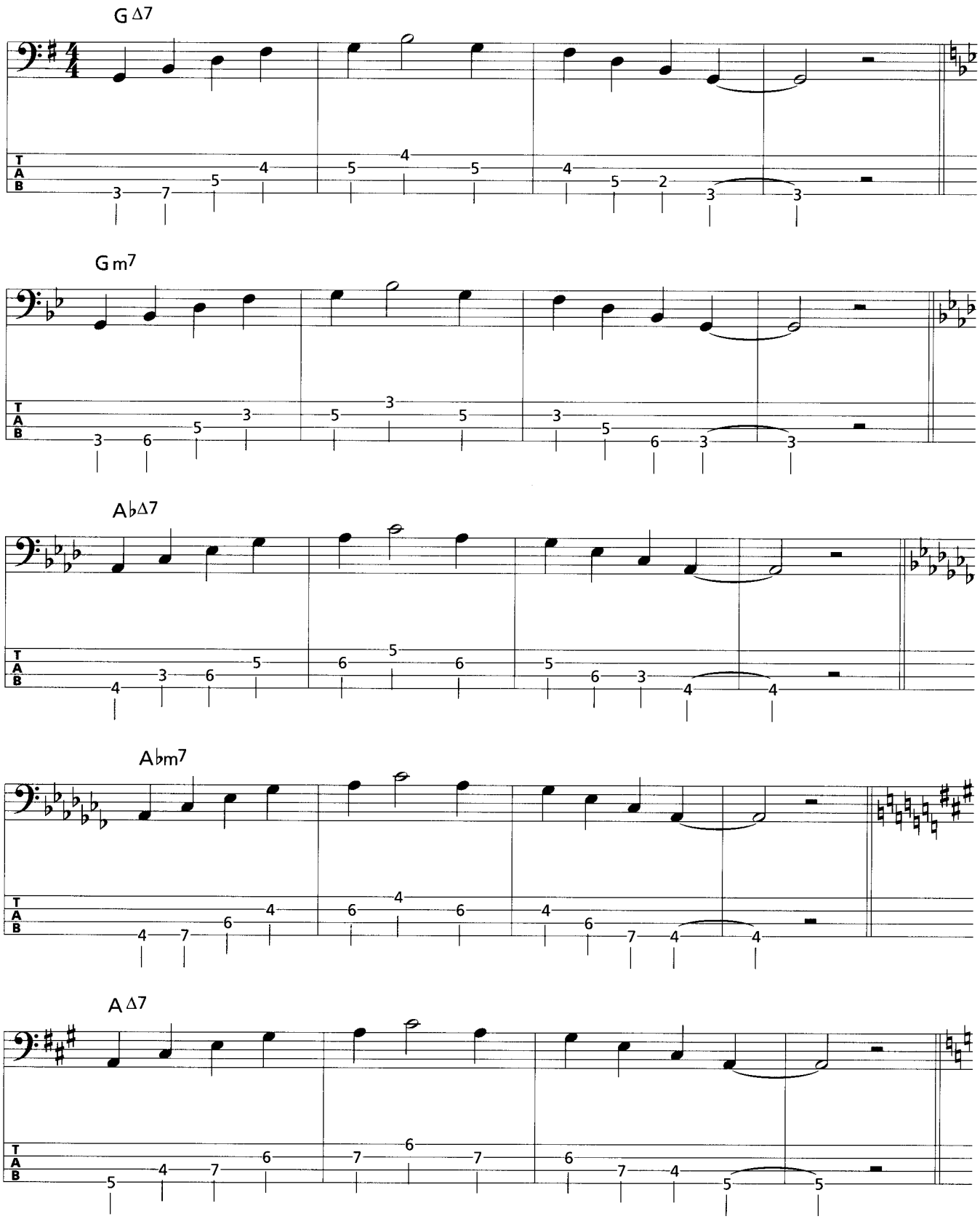
Übg. 13: Skalen- und Intervall- (Terzen) Studie in A-Phrygisch
Diese ist u. a. geeignet für:

$Am^{7/\flat 9}$,
$F^{\Delta 7}$

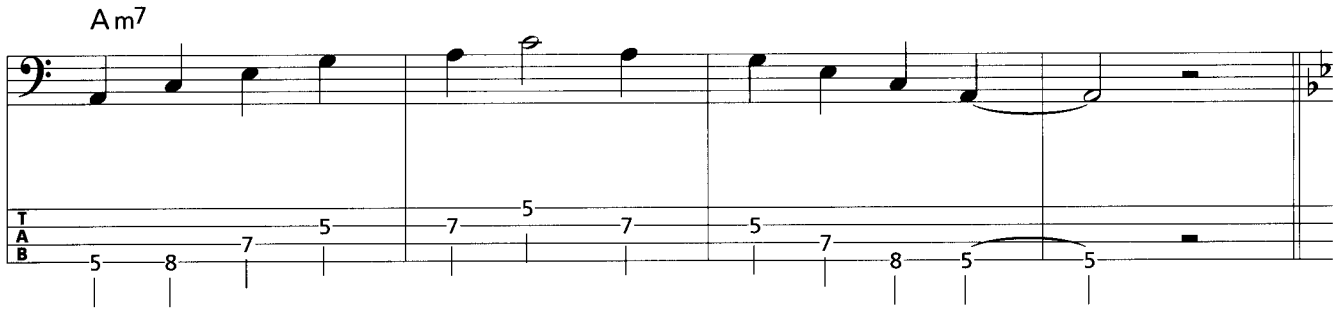


© 2001 by AMA Musikverlag

Übg. 14: Arpeggienkombination zwischen Major7 und Moll7 (von **G**$^{\Delta 7}$ über **Gm**^{7} ...)



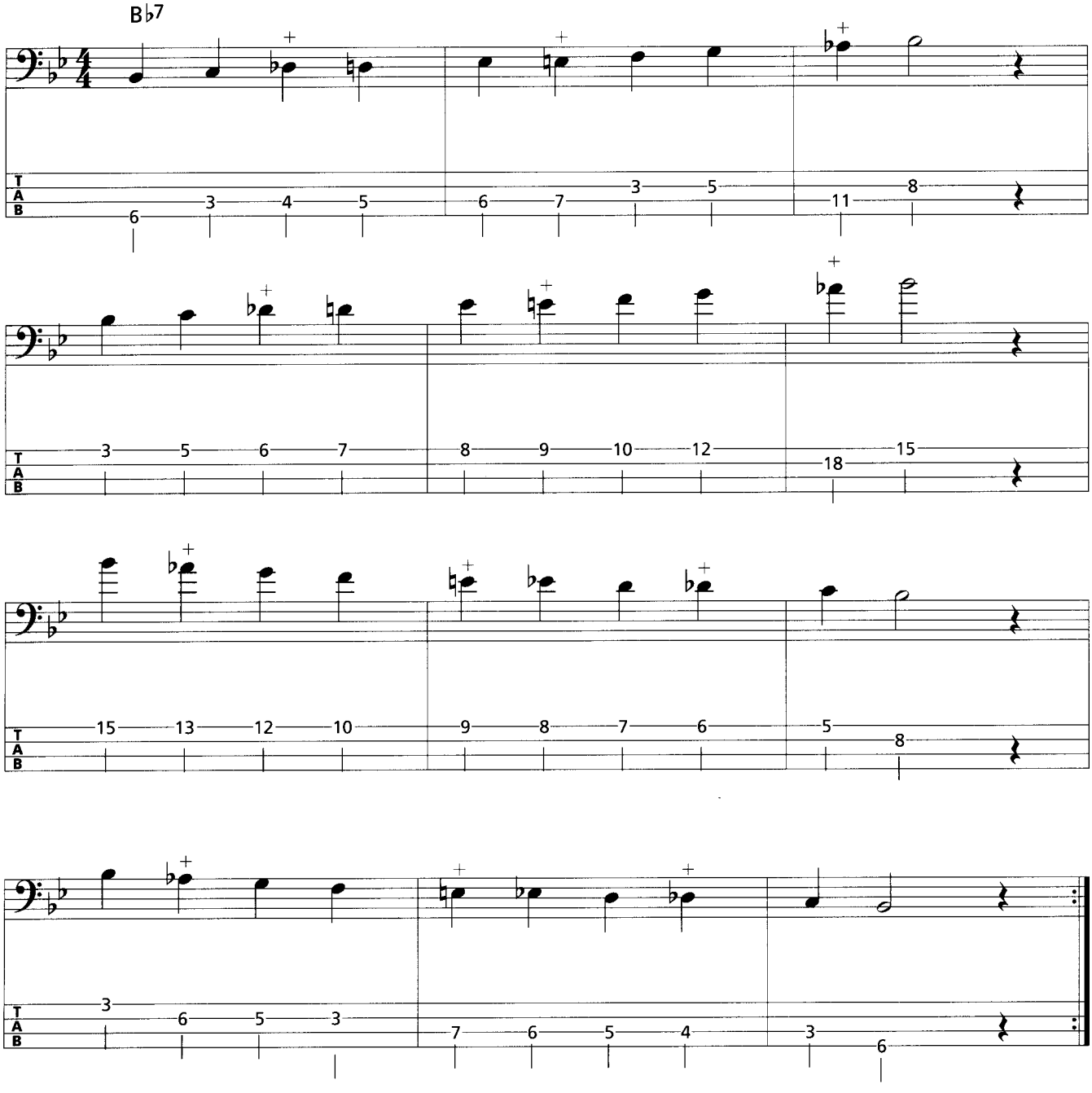
© 2001 by AMA Musikverlag



usw. chromatisch aufwärts

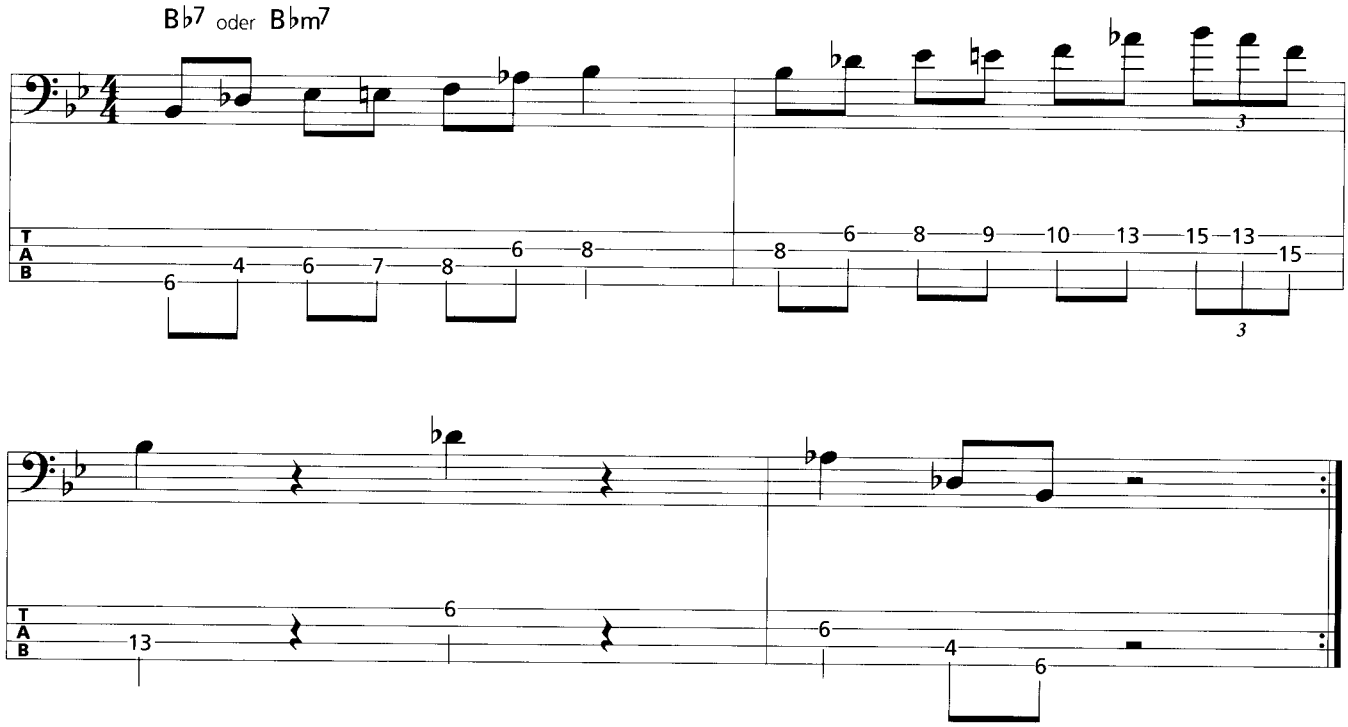
Übg. 15: B♭-Blues-Scale (+ = Blue Notes)
Diese Scale ist u. a. geeignet für:

B♭7,
B♭m7

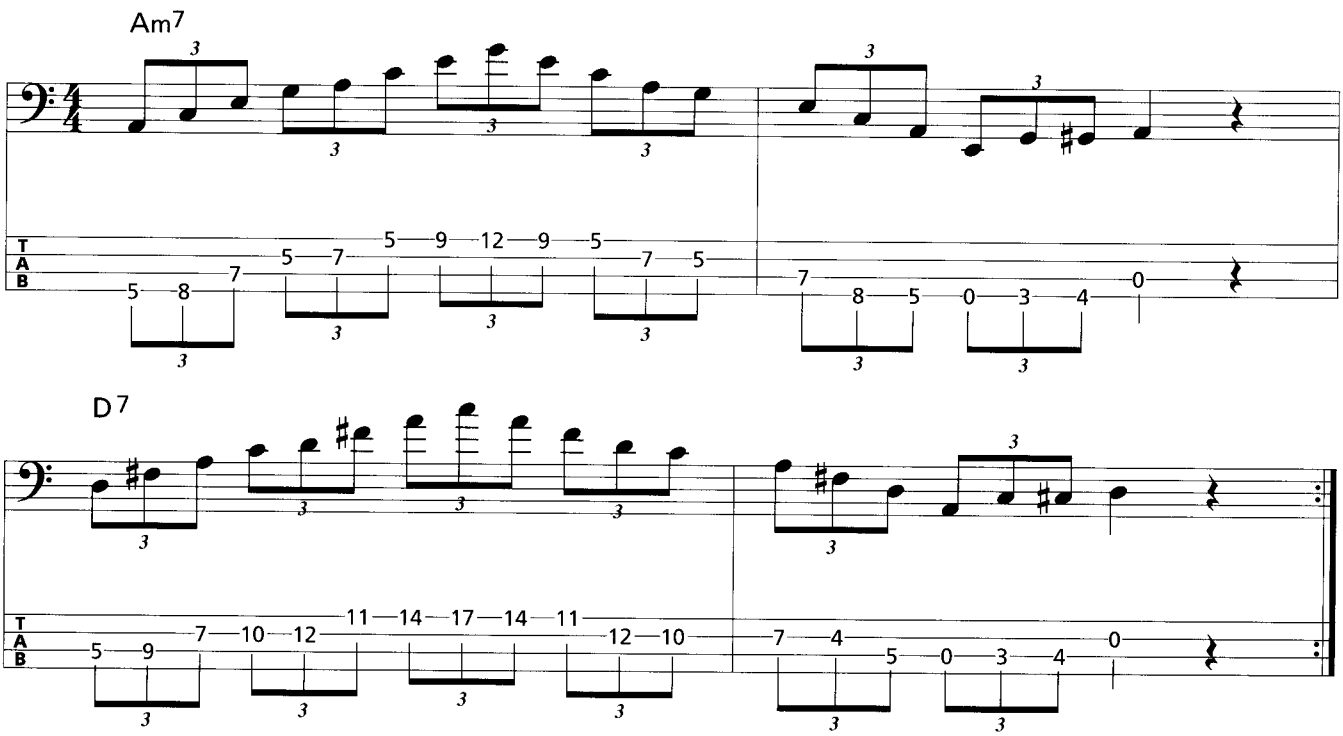


© 2001 by AMA Musikverlag

Übg. 16: B♭-Blues-Scale

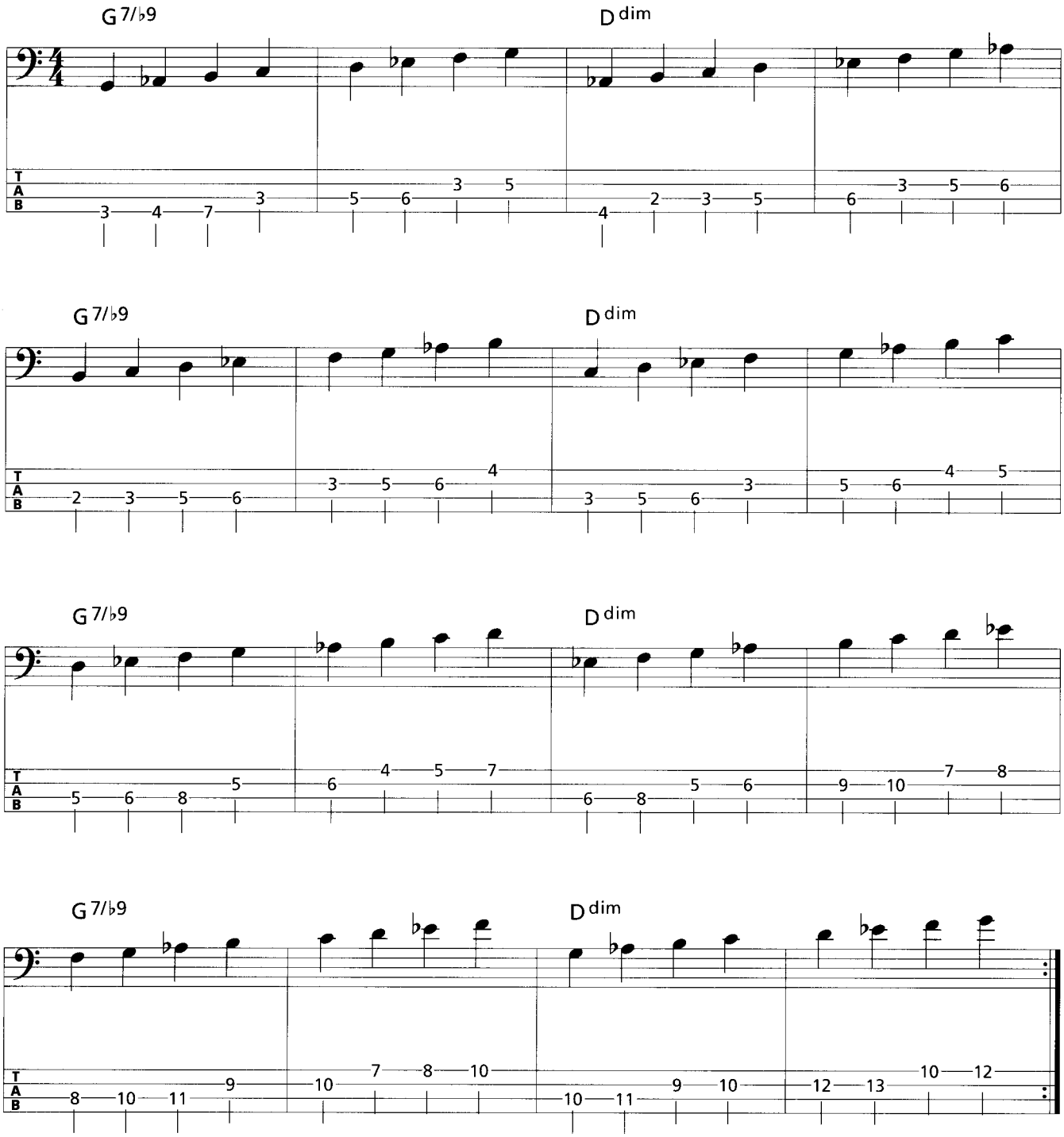


Übg. 17: Arpeggienübung mit Am7 und D7



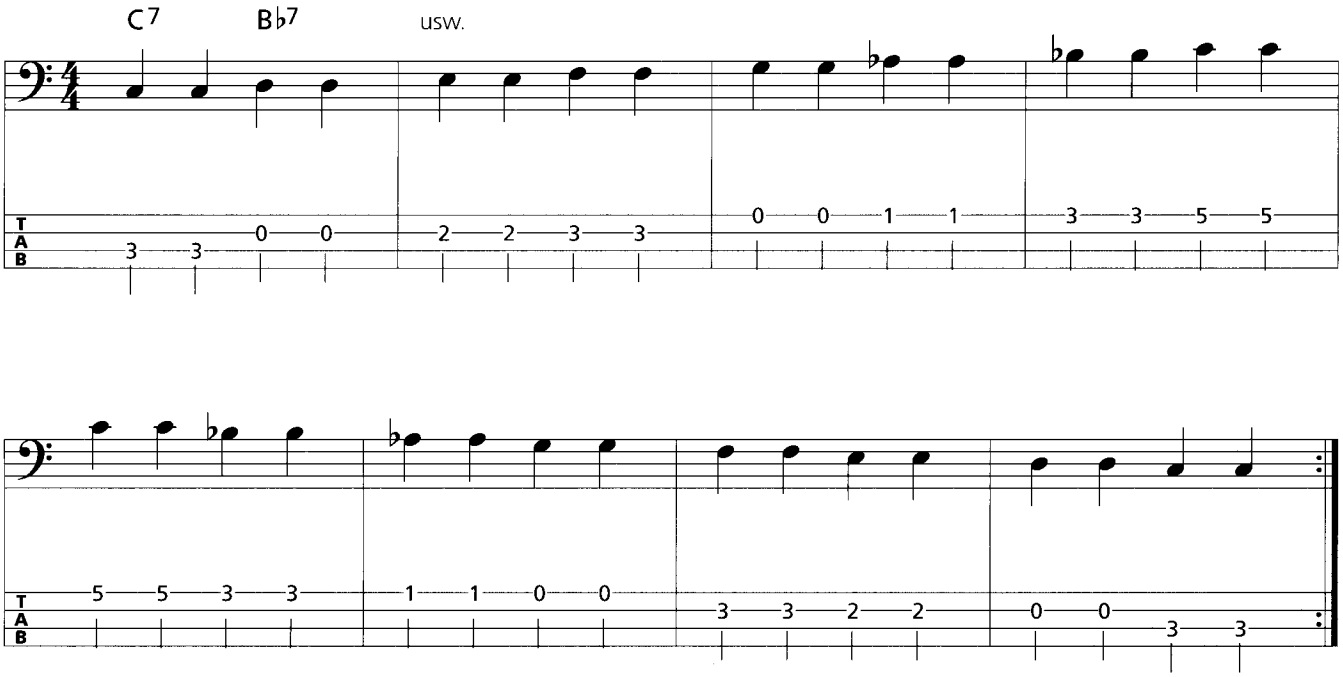
© 2001 by AMA Musikverlag

Übg. 18: G-Major-Phrygisch (Jewish)

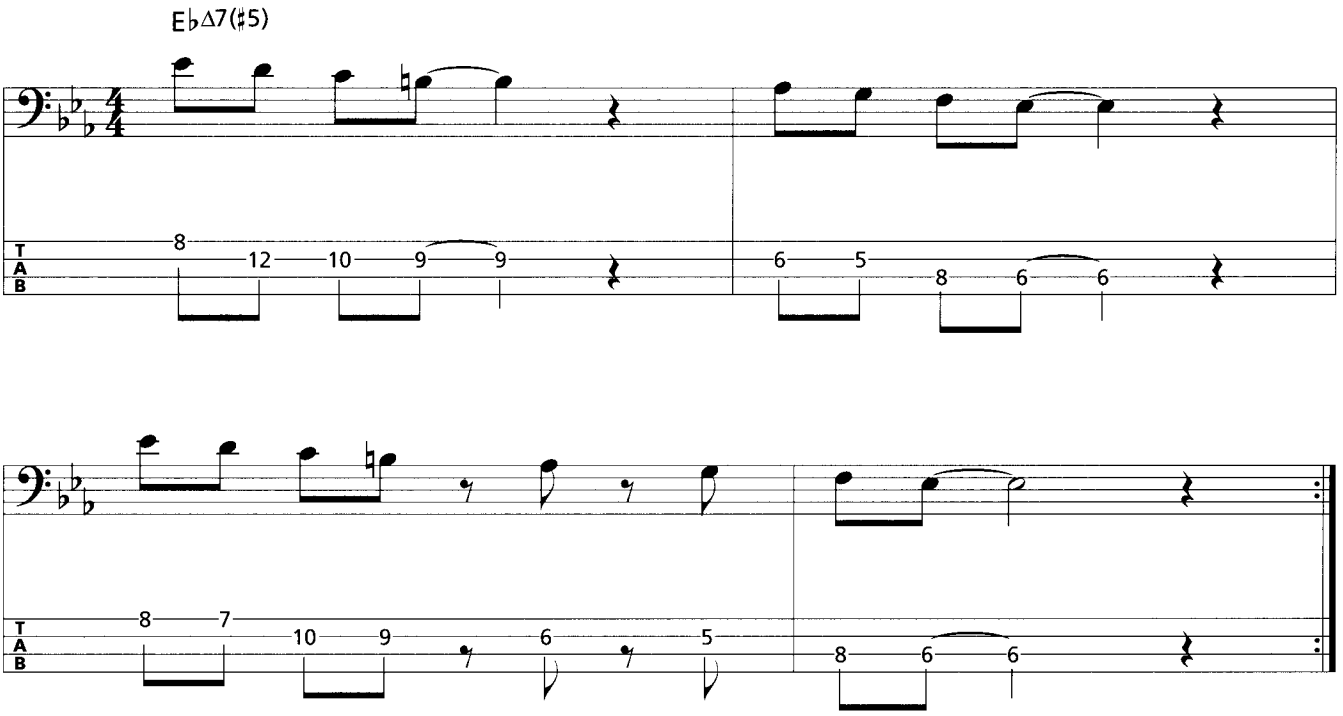


© 2001 by AMA Musikverlag

Übg. 19: C-Mixolydisch ♭6 (♭13)

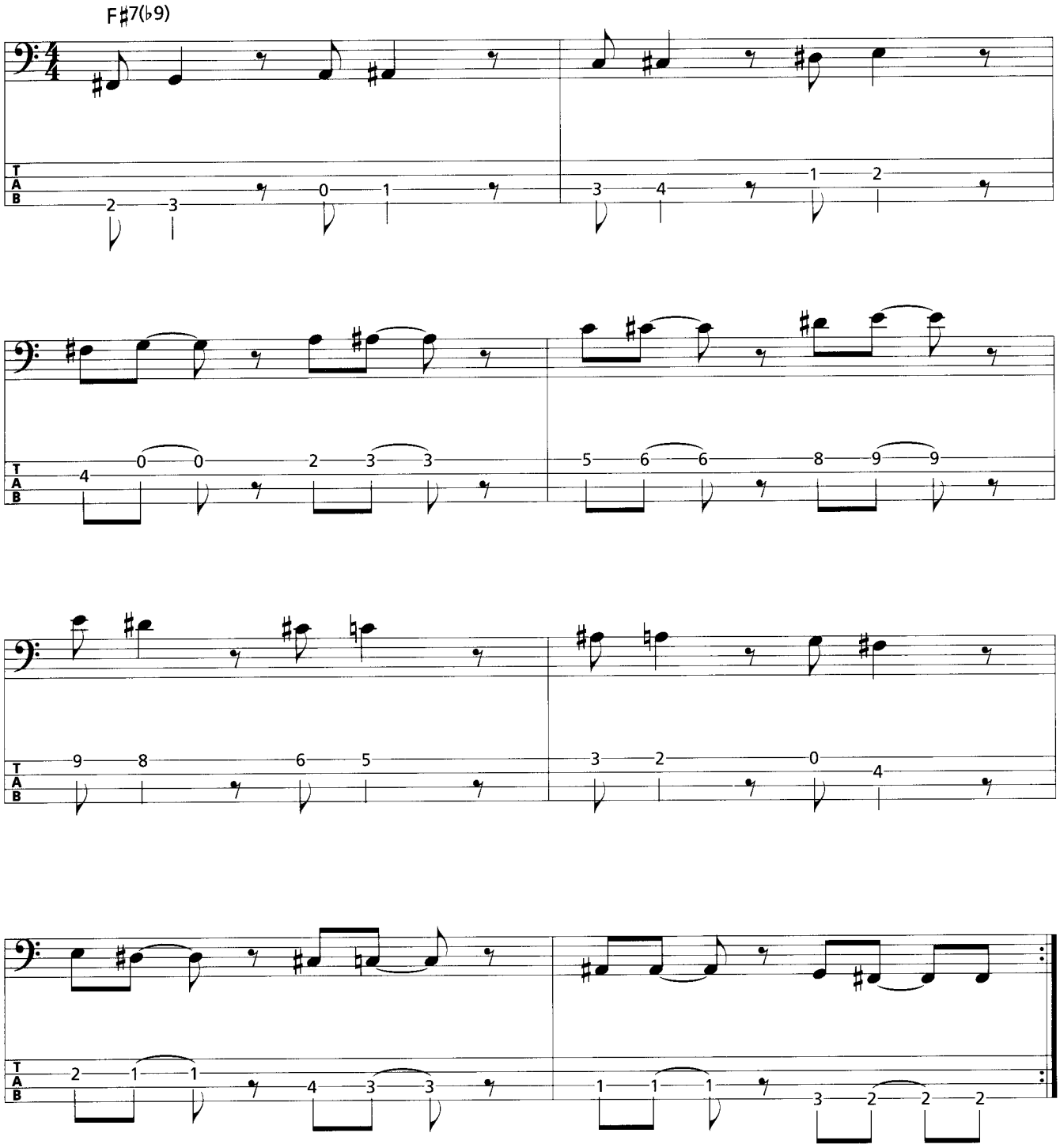


Übg. 20: E♭-Ionisch ♯5 (augmented)



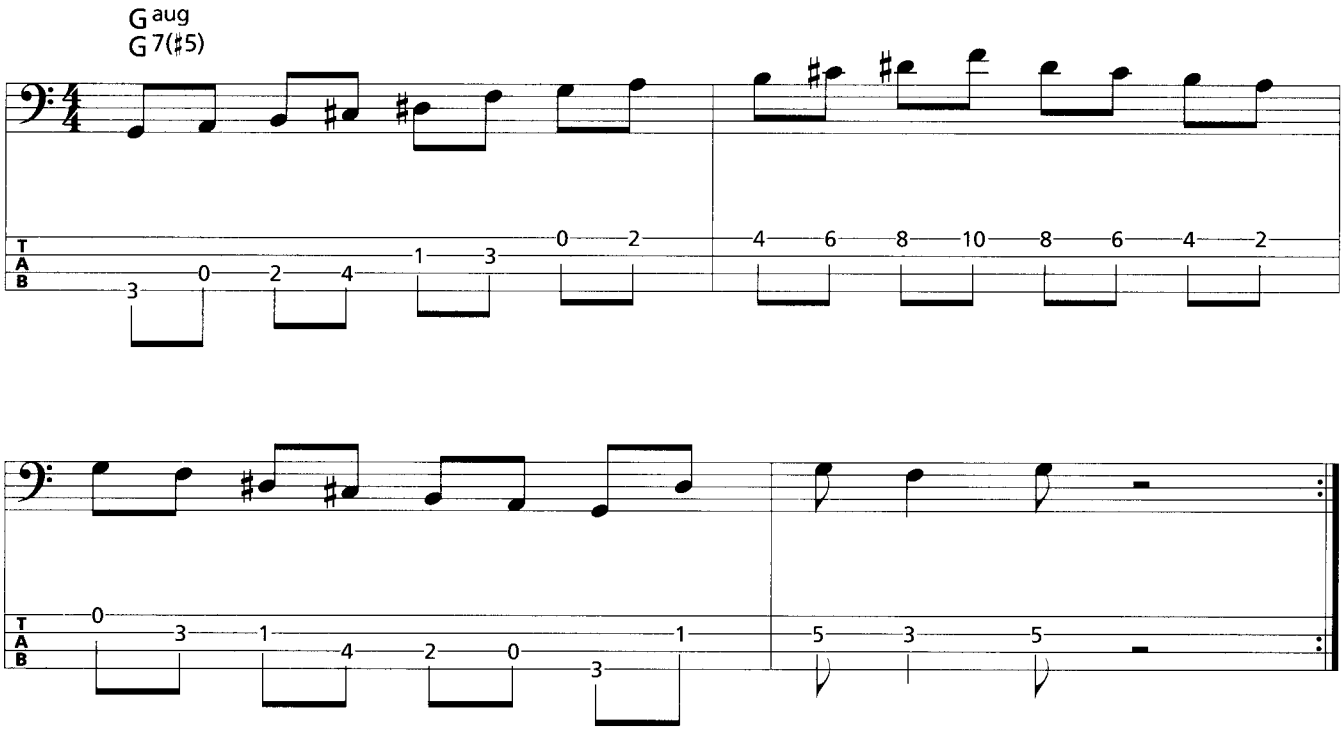
© 2001 by AMA Musikverlag

Übg. 21: Halbton-Ganzton

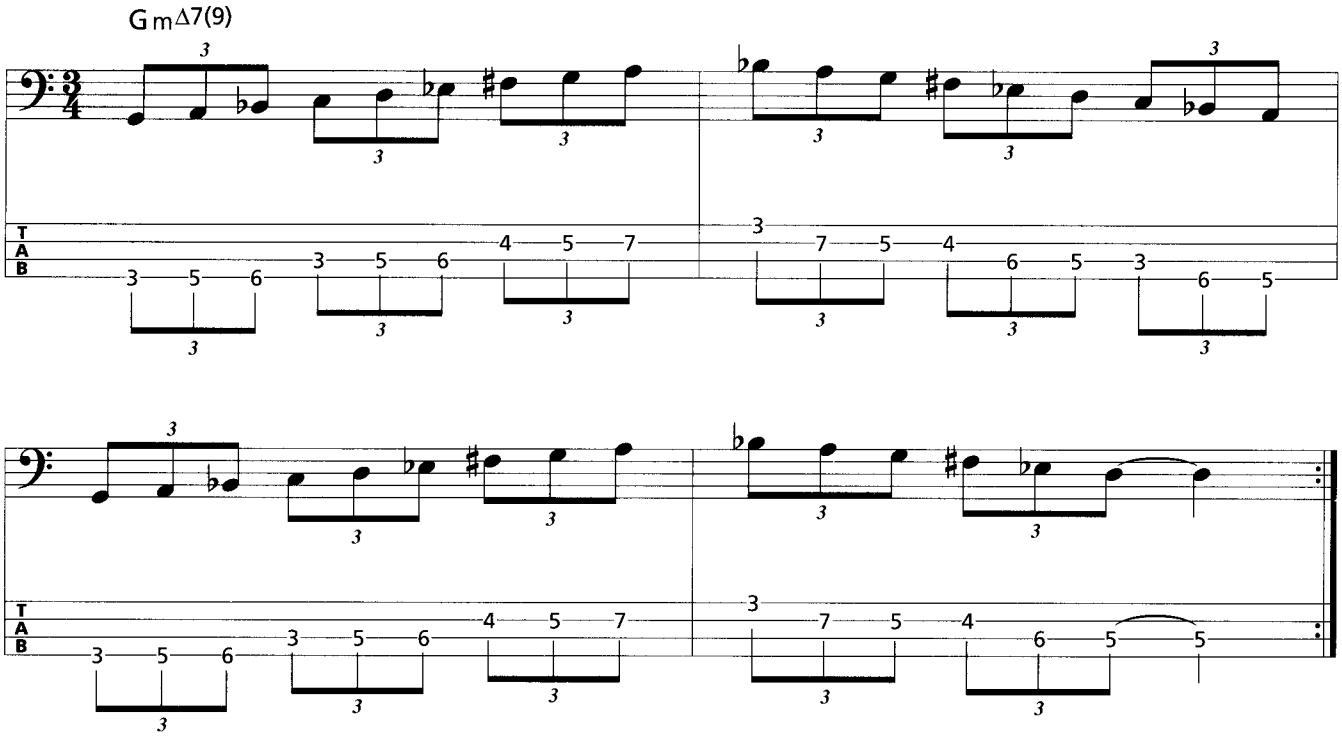


© 2001 by AMA Musikverlag

Übg. 22: Ganztonskala

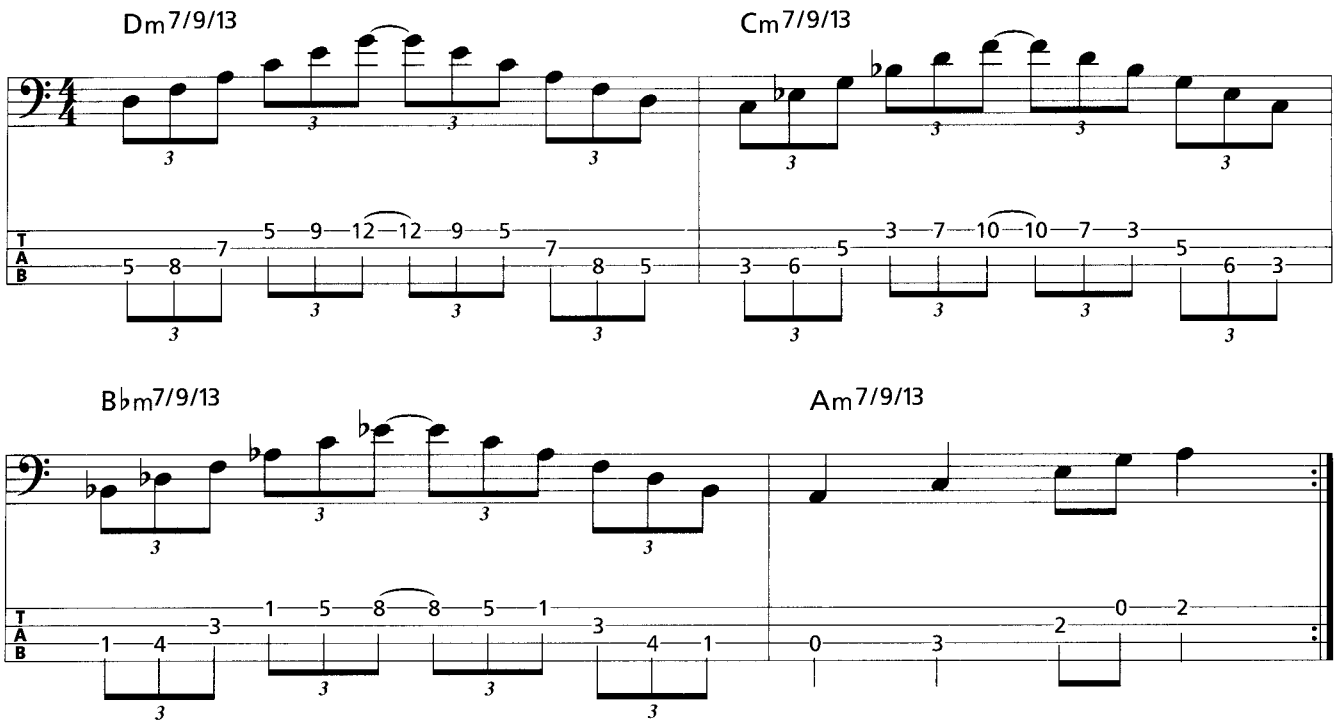


Übg. 23: G-Aeolisch Major7 (= G-Moll harmonisch)

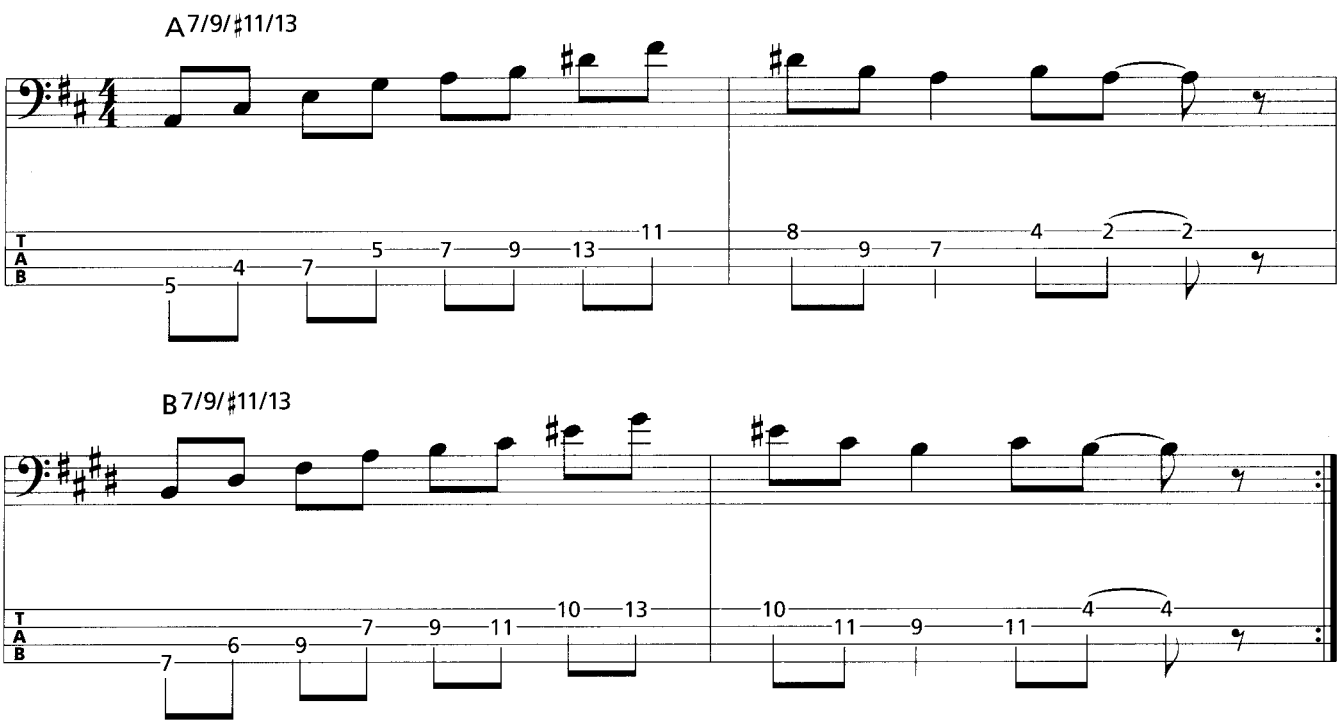


© 2001 by AMA Musikverlag

Übg. 24: Arpeggienübung

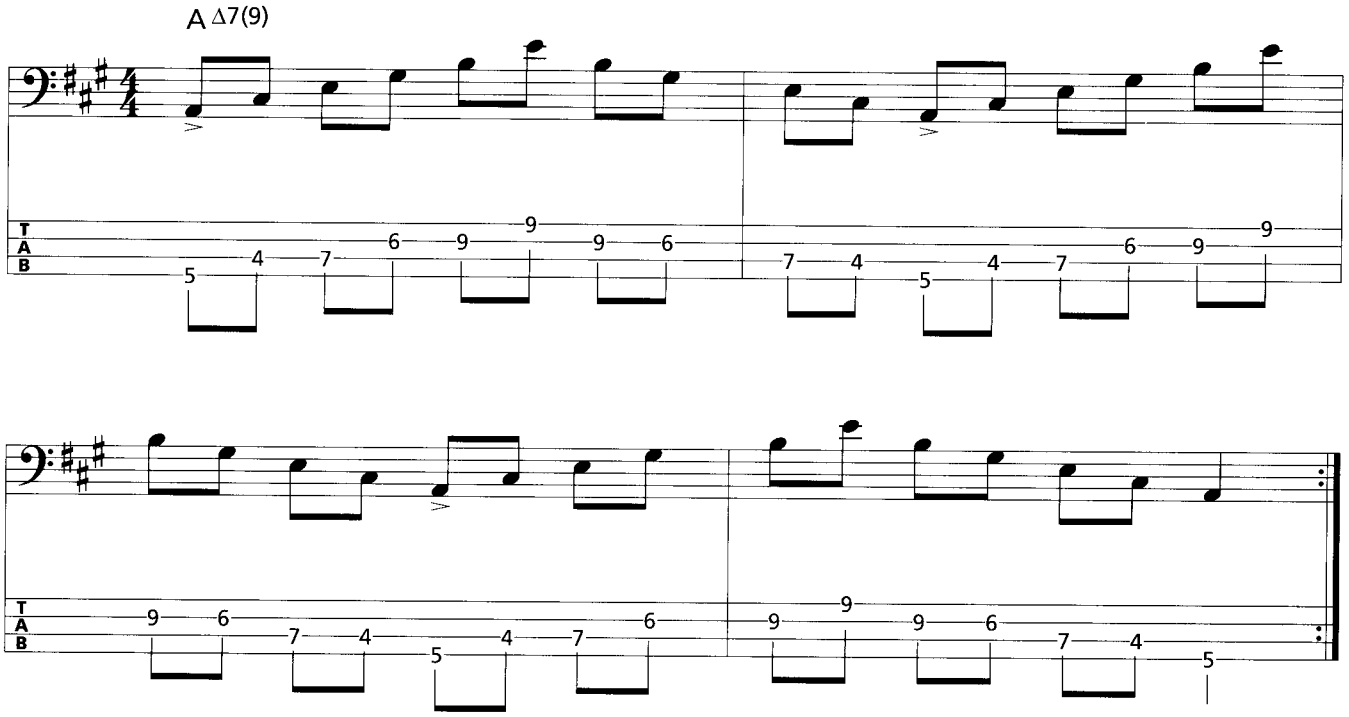


Übg. 25: Arpeggienübung

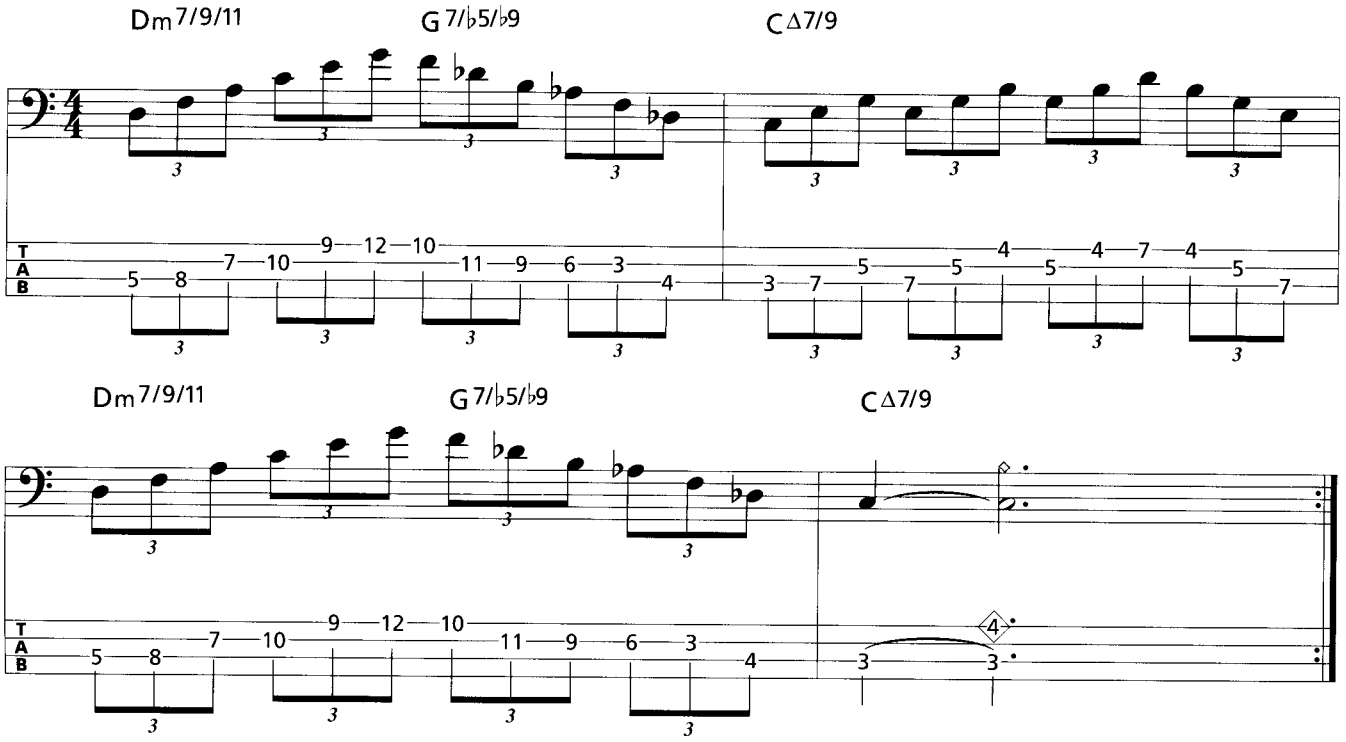


© 2001 by AMA Musikverlag

Übg. 26: Arpeggienübung



Übg. 27: Arpeggienübung



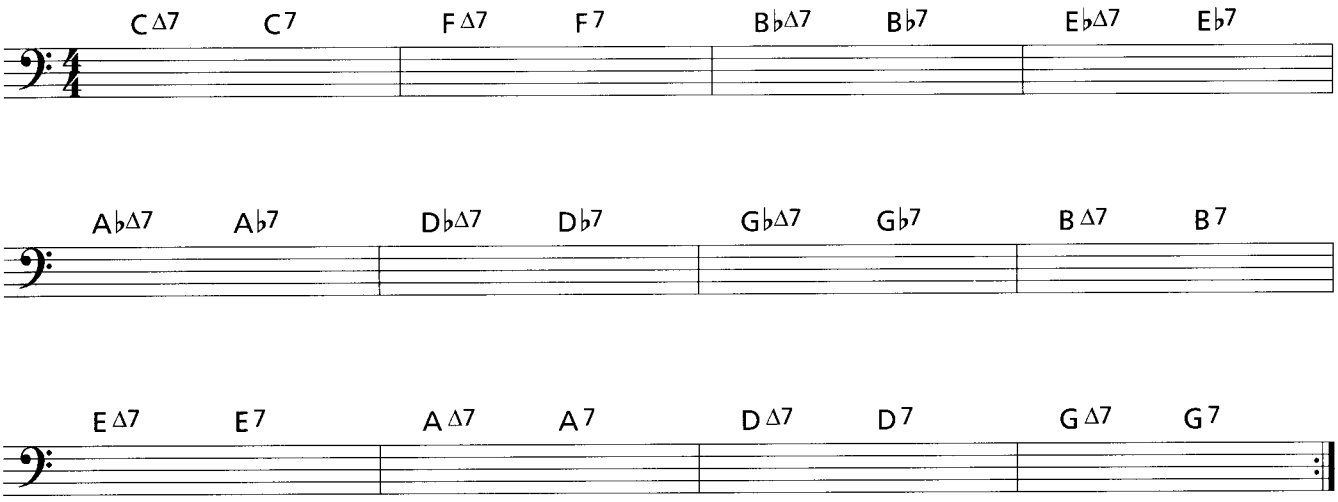
© 2001 by AMA Musikverlag

3.2 Turnaround

Im nächsten Abschnitt mache ich dich in Form von Intervallübungen mit einer besonderen Akkordfolge, dem so genannten Turnaround bekannt. Mit dem Turnaround kannst du relativ problemlos durch den ganzen Quintenzirkel (s. „Die Neue Harmonielehre", F. Haunschild, AMA Verlag) wandern; dabei wird die Tonika zum Dominantseptakkord der nächsten Tonika usw. Aus methodischen Gründen (der Turnaround ist eine ausgezeichnete Akkordvorlage für praxisorientierte Intervalletüden) wende ich ihn unverändert ganz konsequent an. Aber in etwas abgewandelter Form kann er dir eigentlich in jeder Musikrichtung begegnen. Besonders eine Verwandte des Turnaround, die Quintfallakkordfolge, tritt häufig auf, bleibt aber oft in einer Tonart (z. B. II-V-I-Verbindung, s. Kap. 4.1.1).

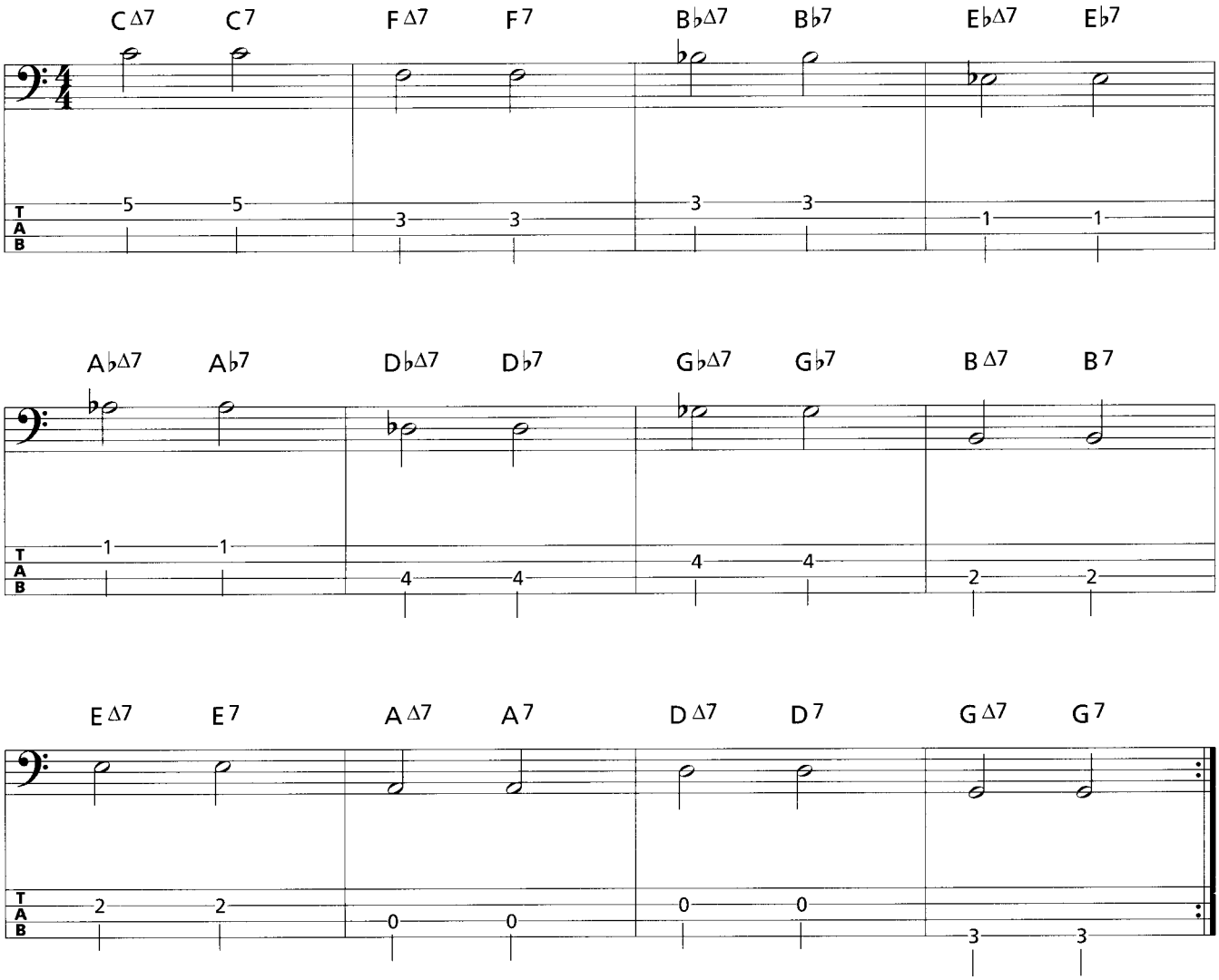
Die Turnaround-Intervallübungen sollen dir helfen, die unterschiedlichsten Akkorde mit den verschiedensten Intervallen zu verbinden. Du erhältst dadurch – fleißiges Üben und eine gewisse feelingmäßige Verinnerlichung vorausgesetzt – eine Menge Material, das du später beim eigenen Improvisieren anwenden kannst.

Leadsheet

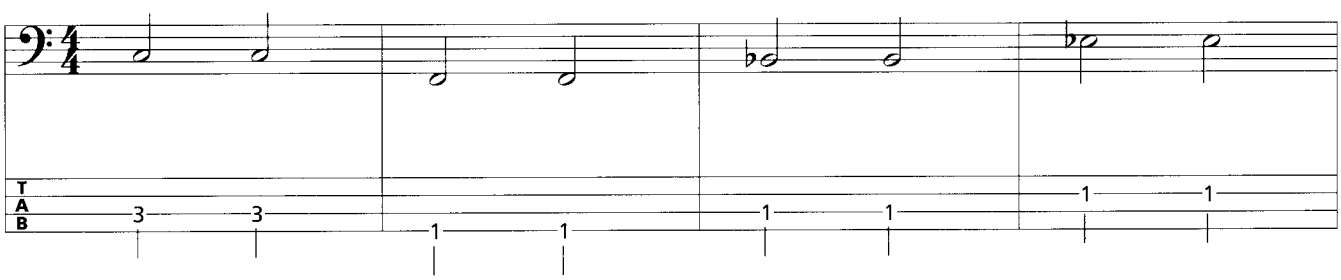


© 2001 by AMA Musikverlag

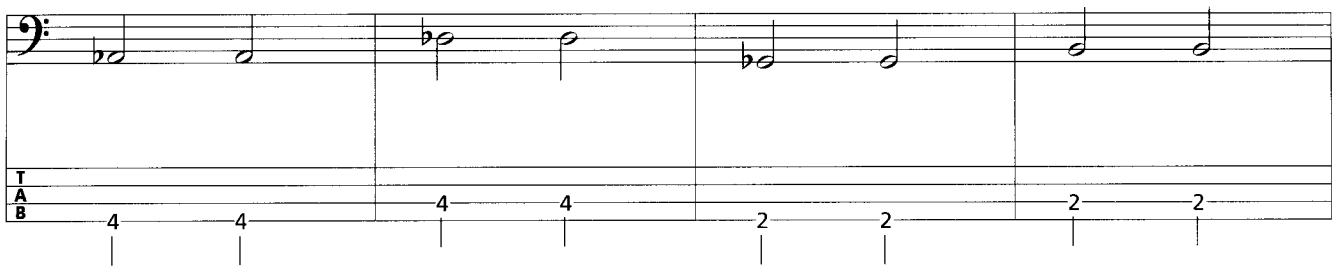
Übg. 1

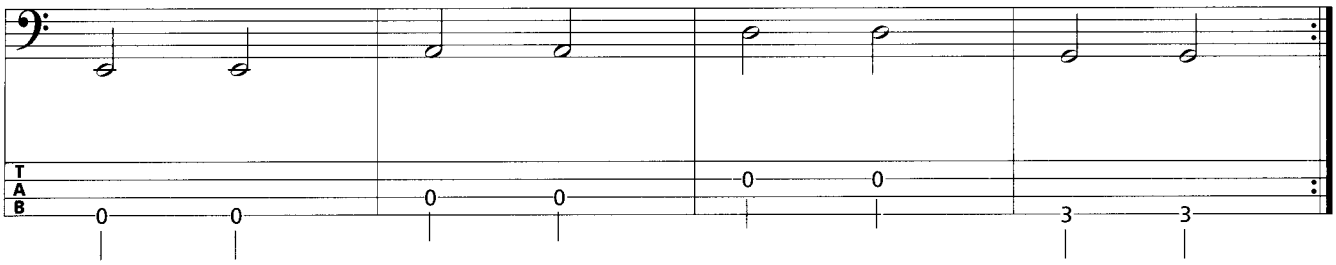


Übg. 2

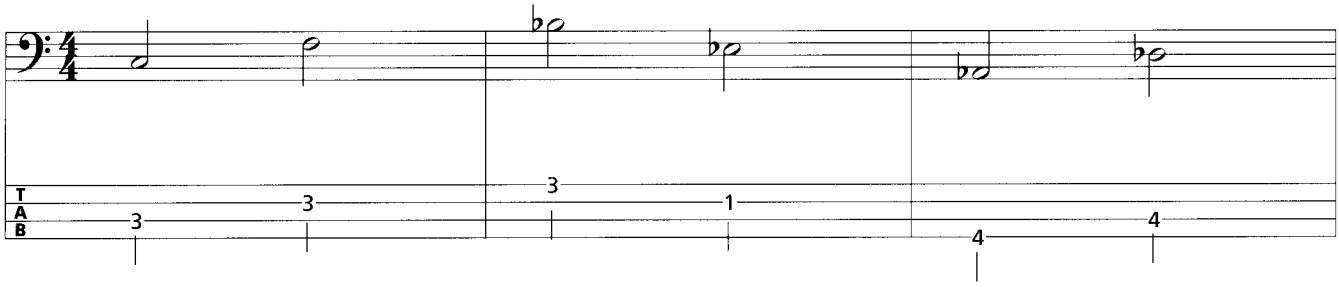


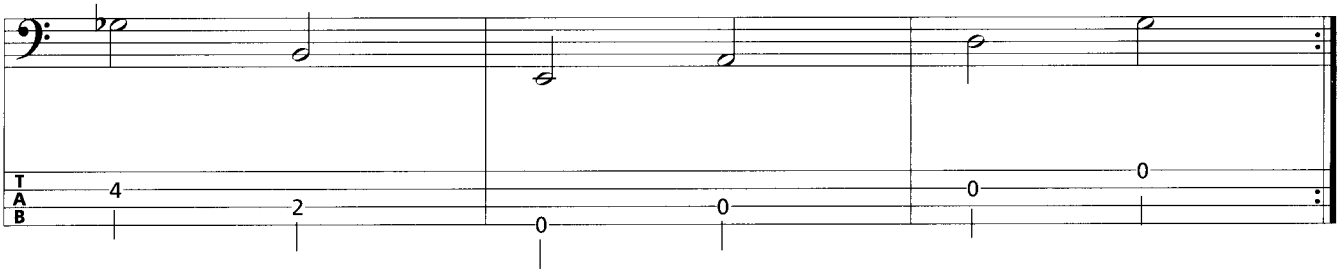
© 2001 by AMA Musikverlag





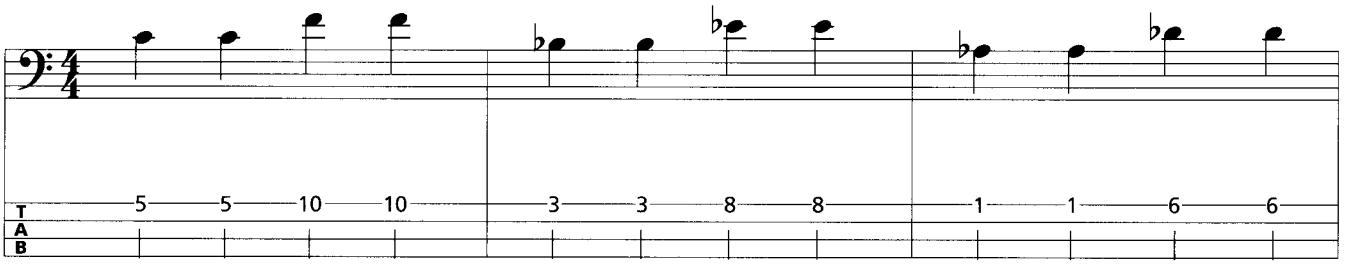
Übg. 3

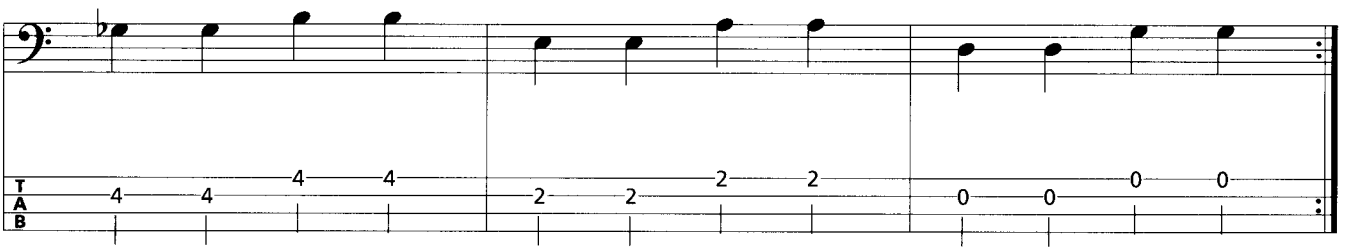




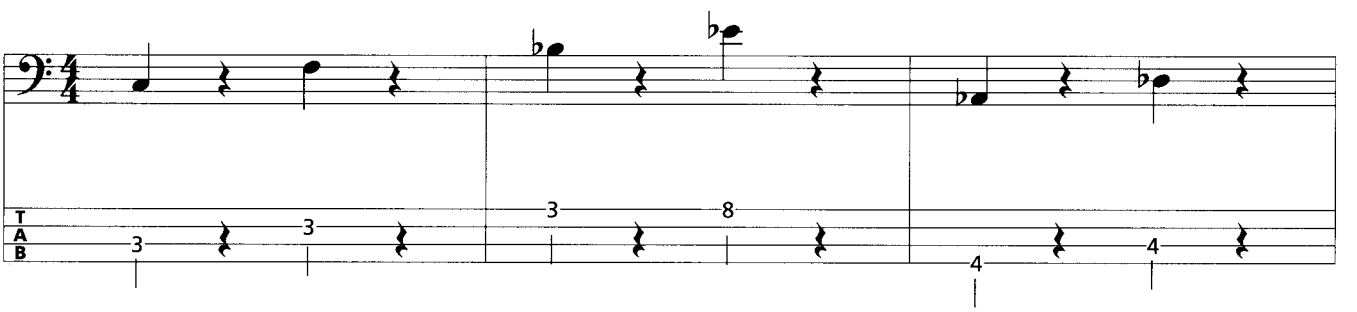
© 2001 by AMA Musikverlag

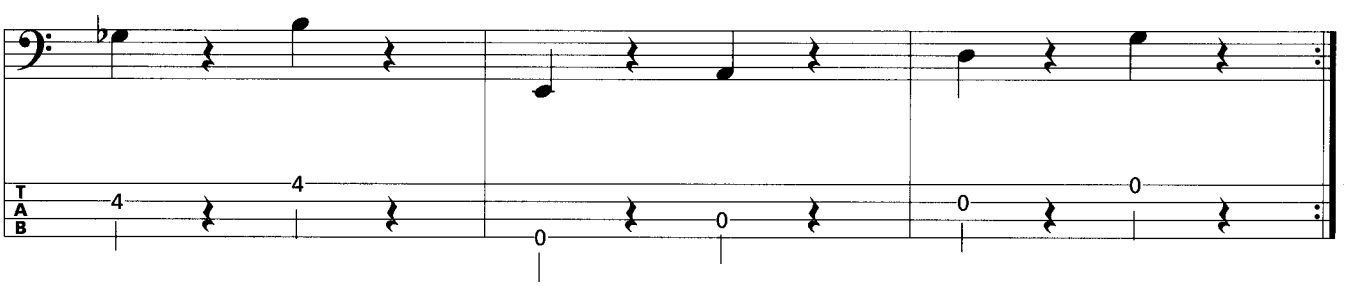
Übg. 4





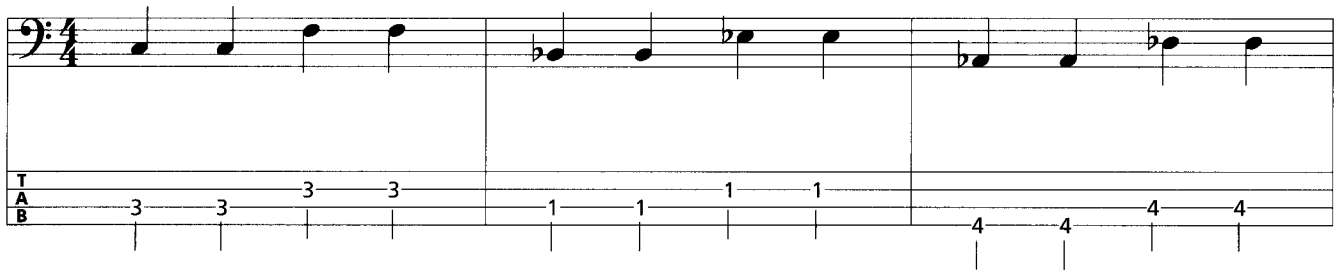
Übg. 5

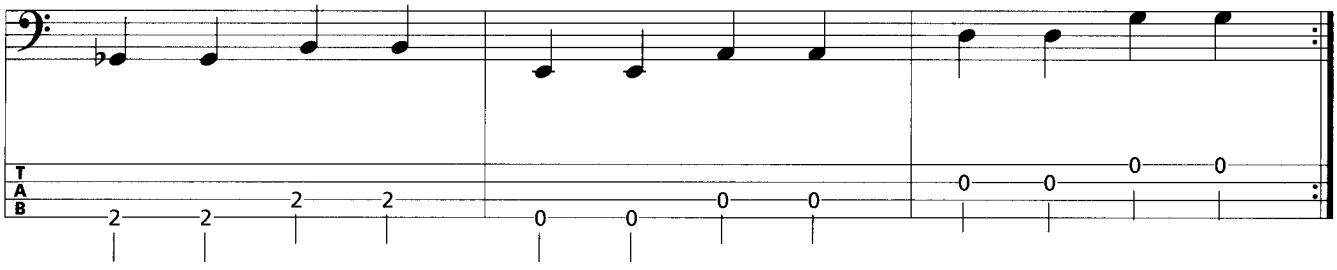




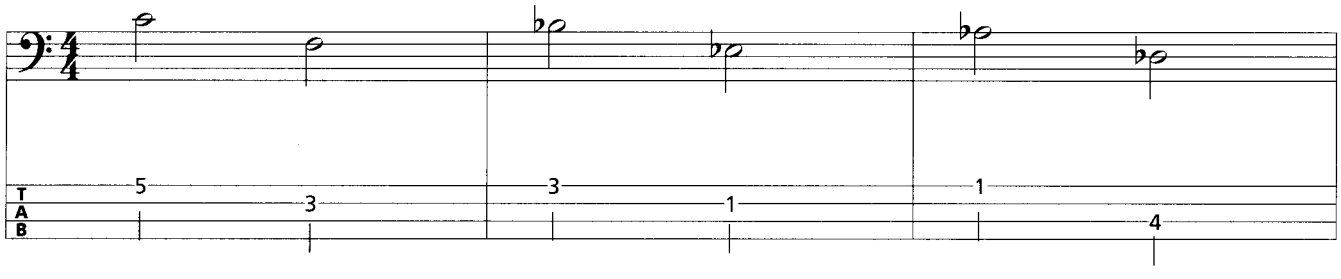
© 2001 by AMA Musikverlag

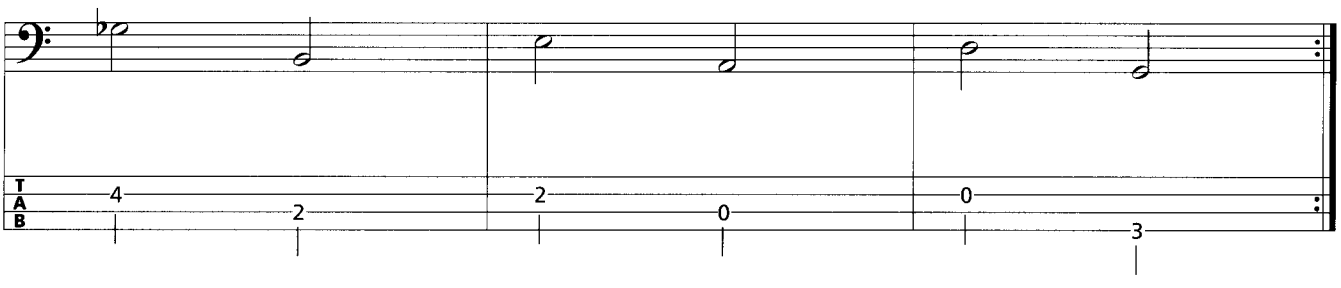
Übg. 6





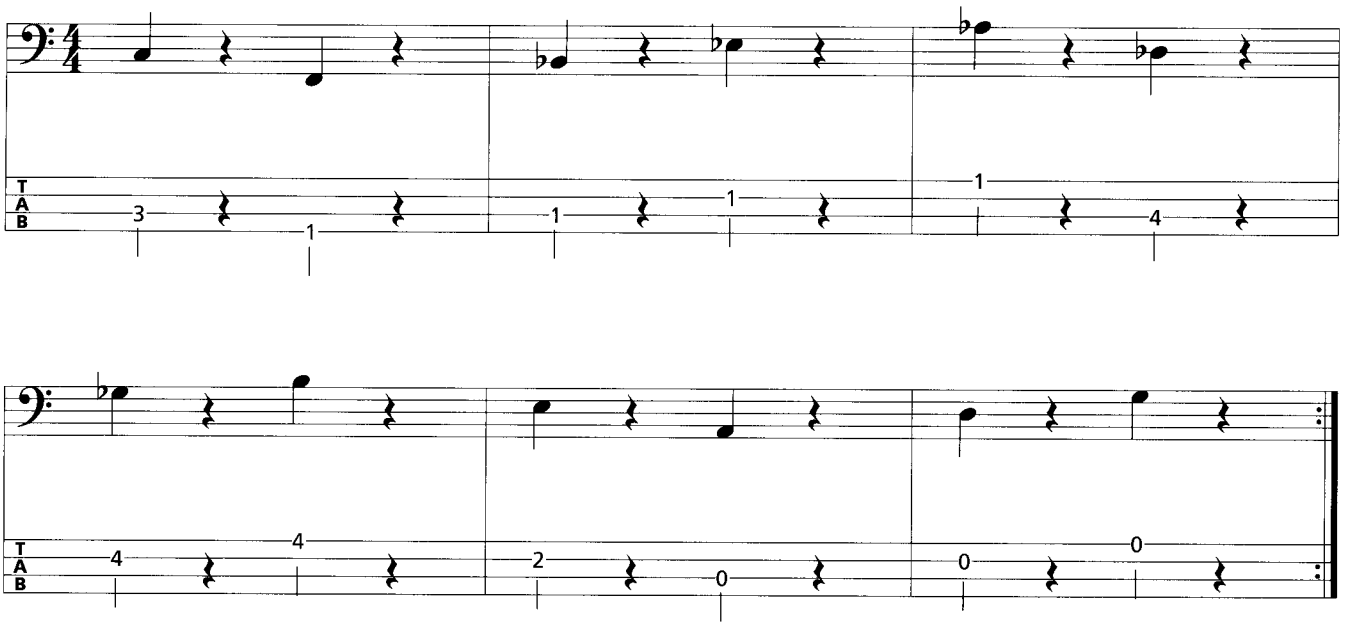
Übg. 7



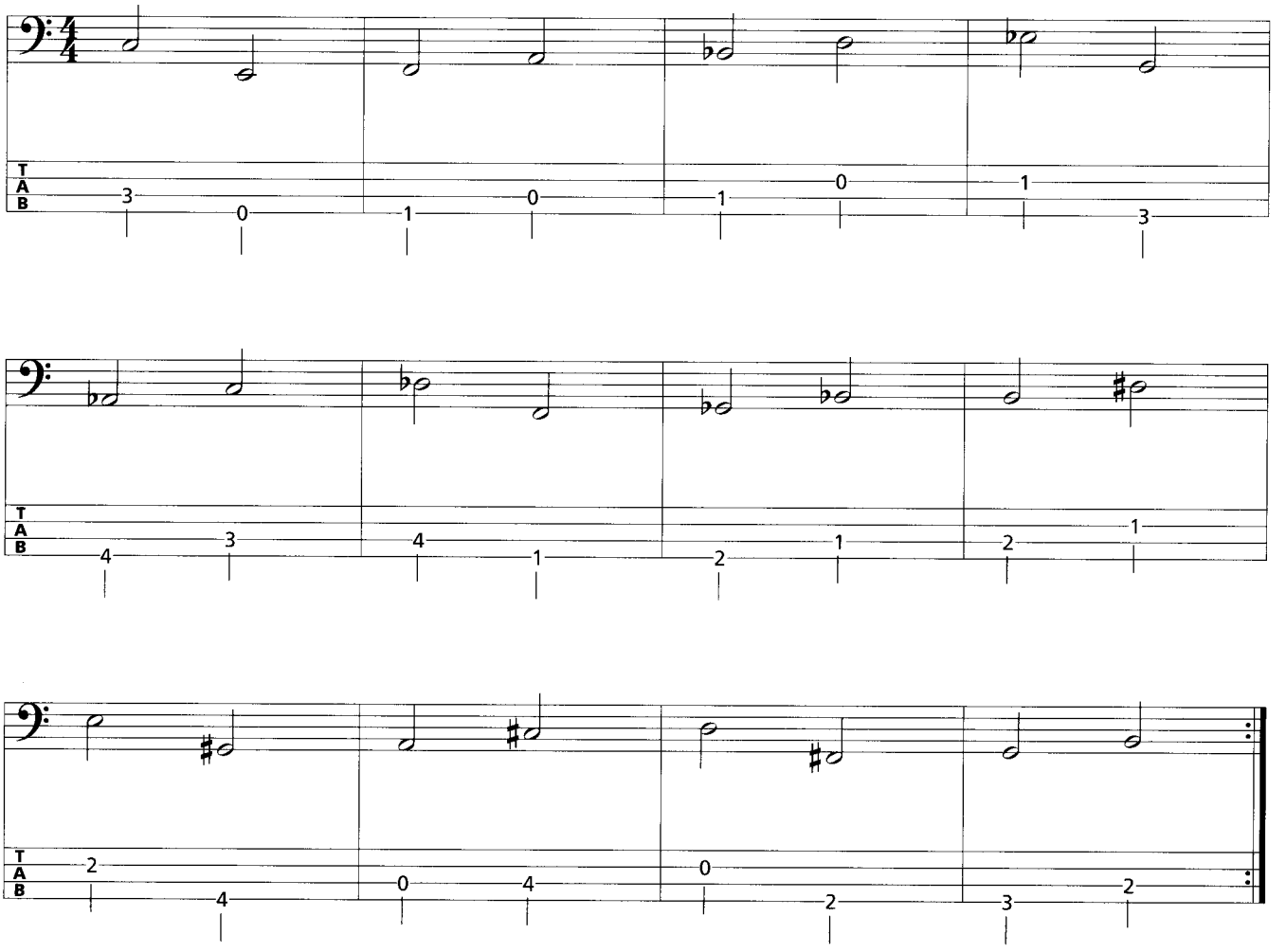


© 2001 by AMA Musikverlag

Übg. 8

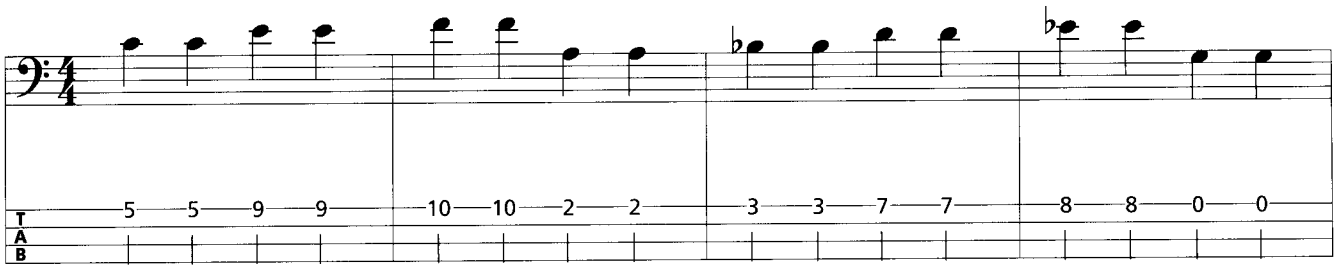


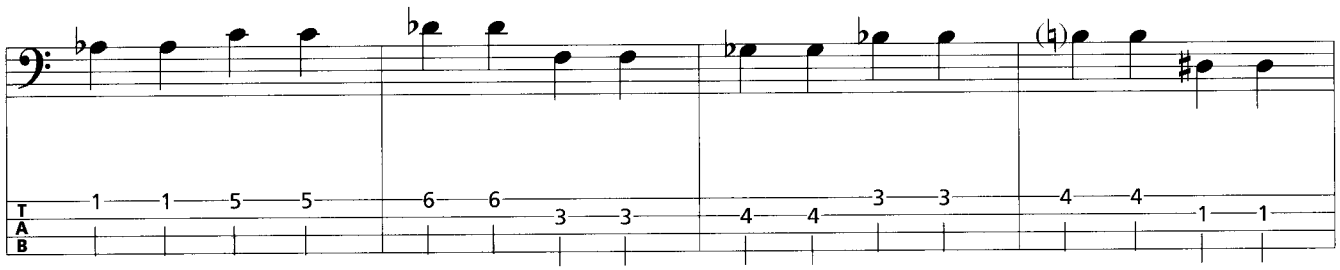
Übg. 9: Terzen als Verbindungstöne

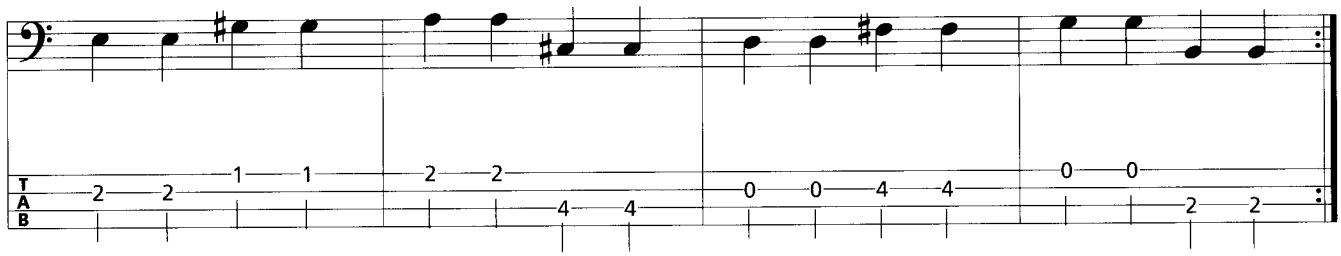


© 2001 by AMA Musikverlag

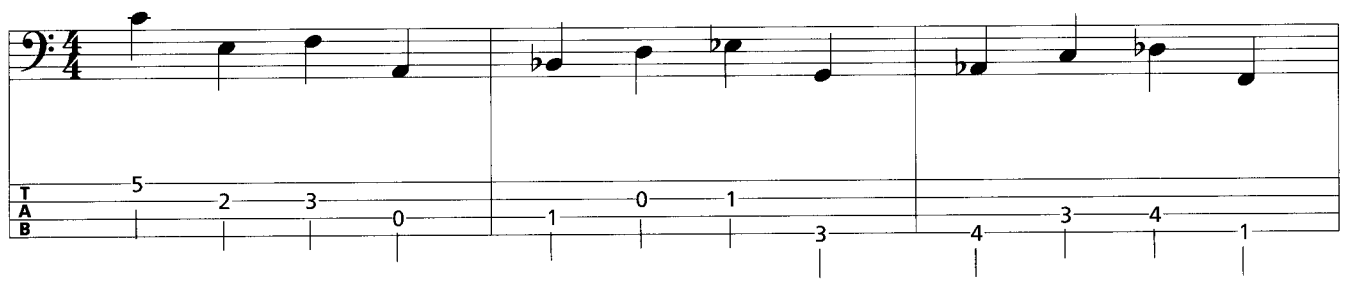
Übg. 10

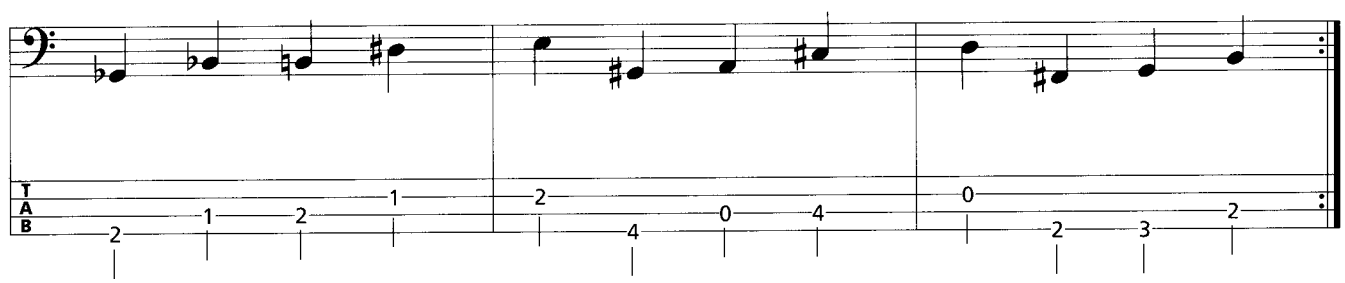






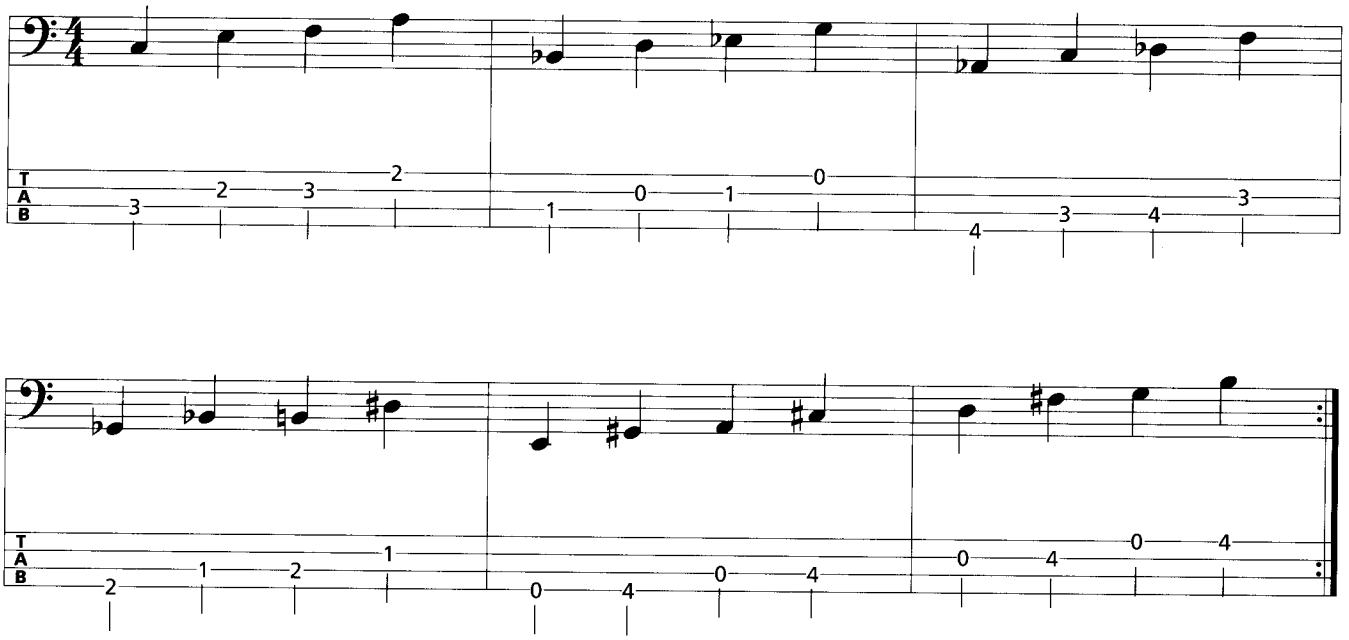
Übg. 11



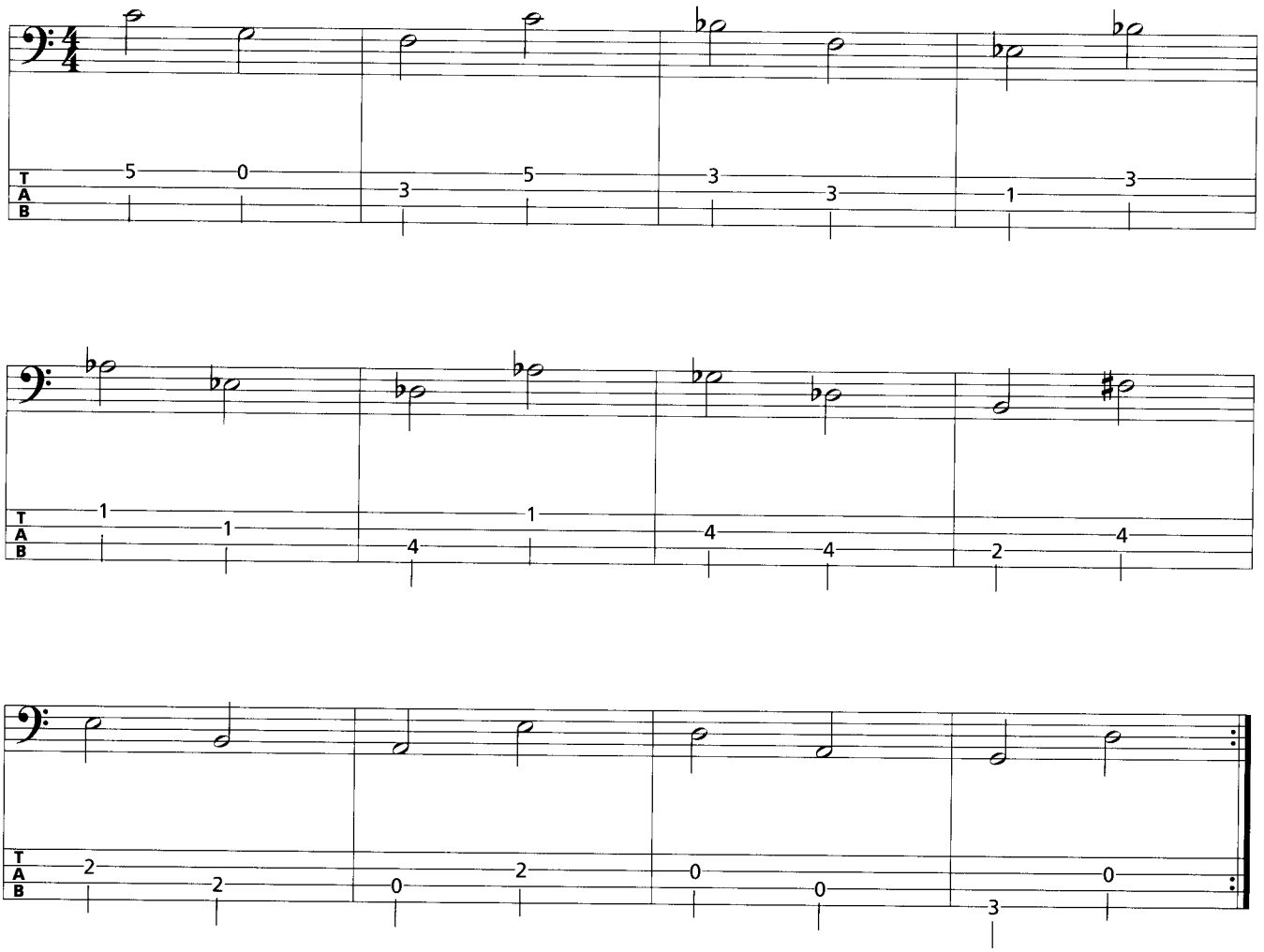


© 2001 by AMA Musikverlag

Übg. 12

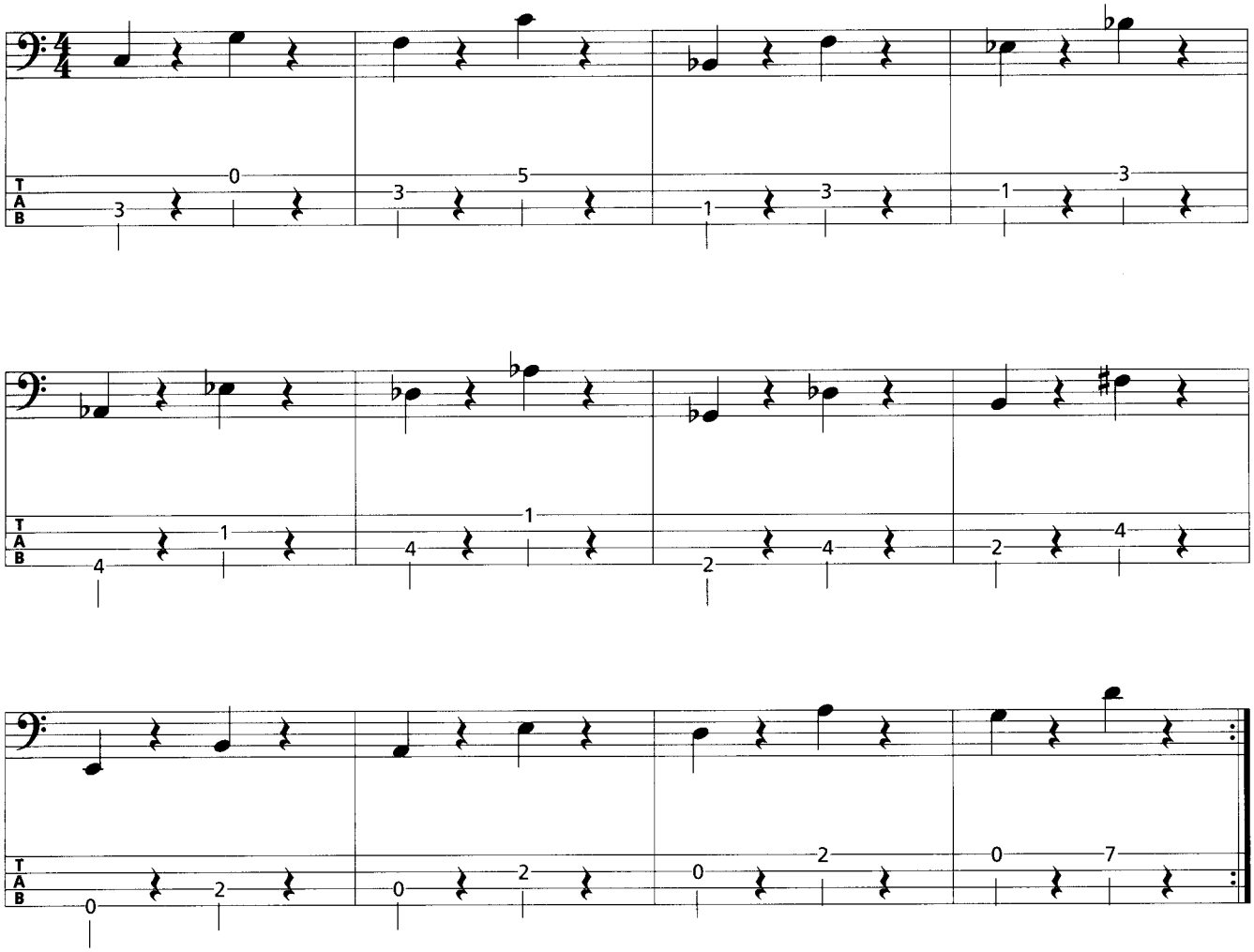


Übg. 13: Quinten als Verbindungstöne

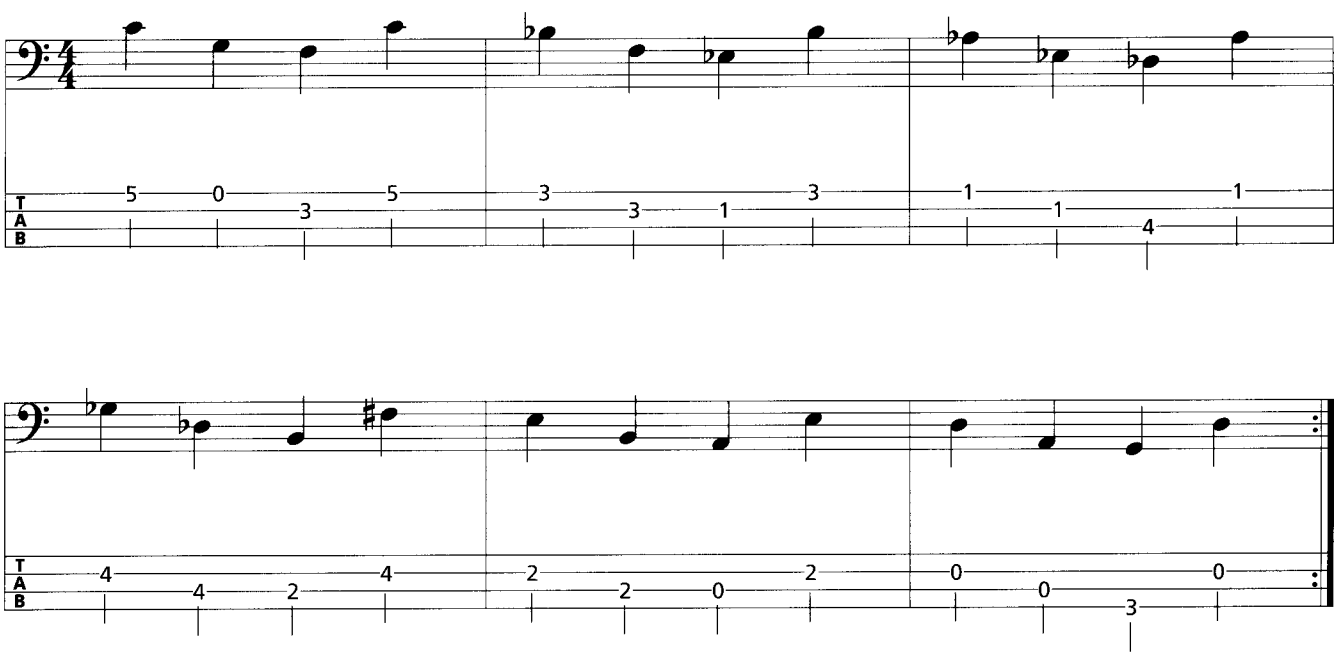


© 2001 by AMA Musikverlag

Übg. 14

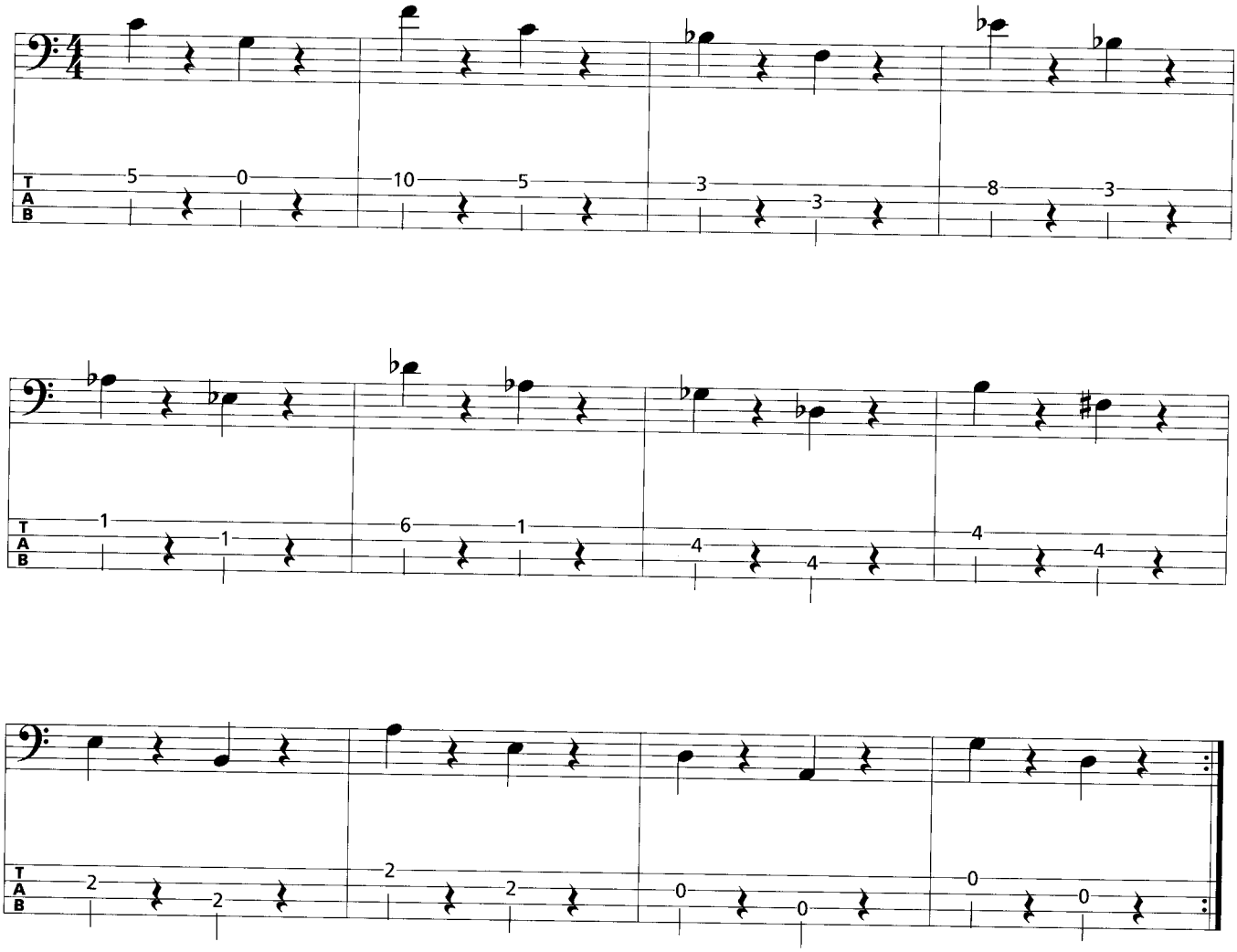


Übg. 15



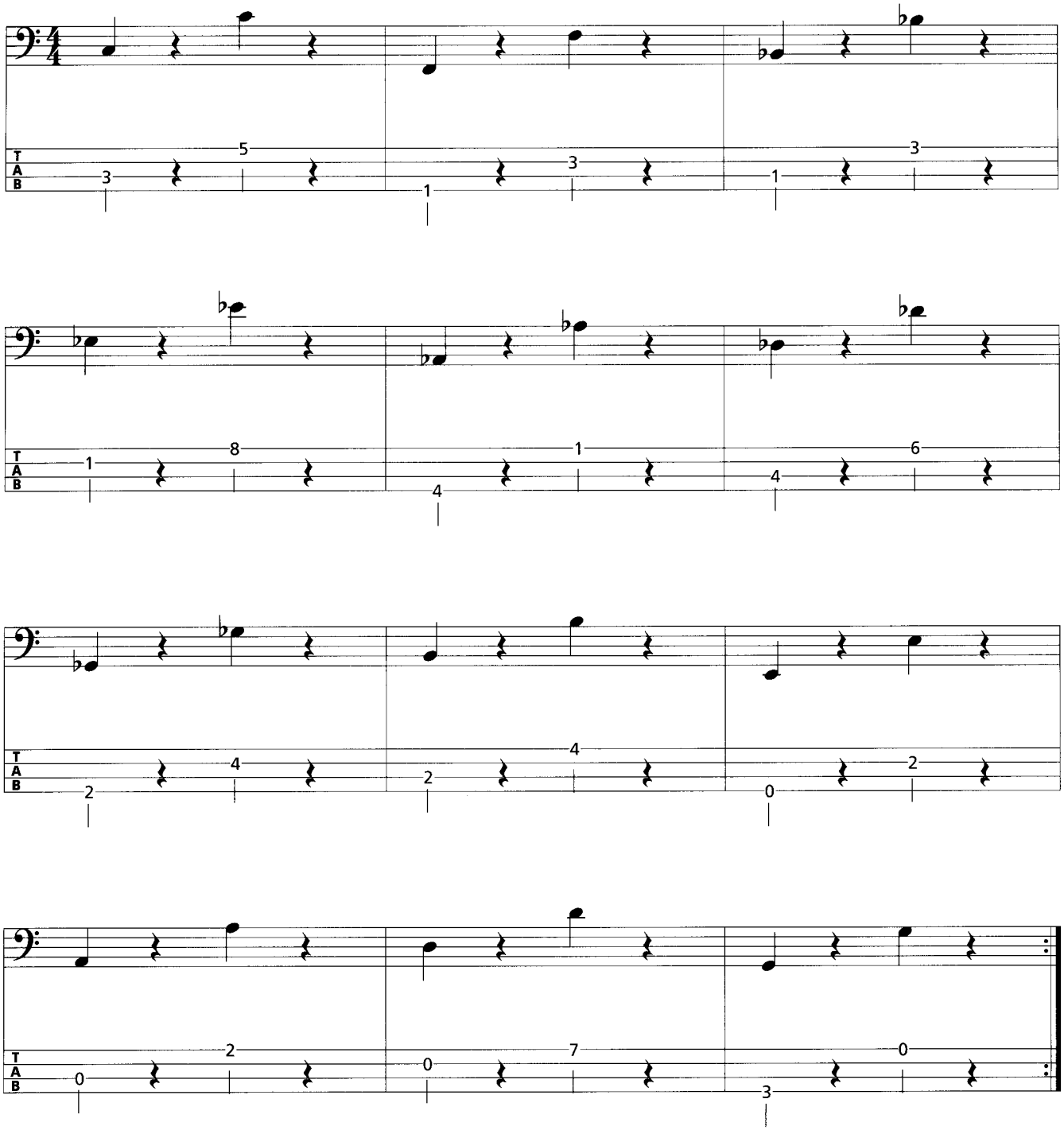
© 2001 by AMA Musikverlag

Übg. 16



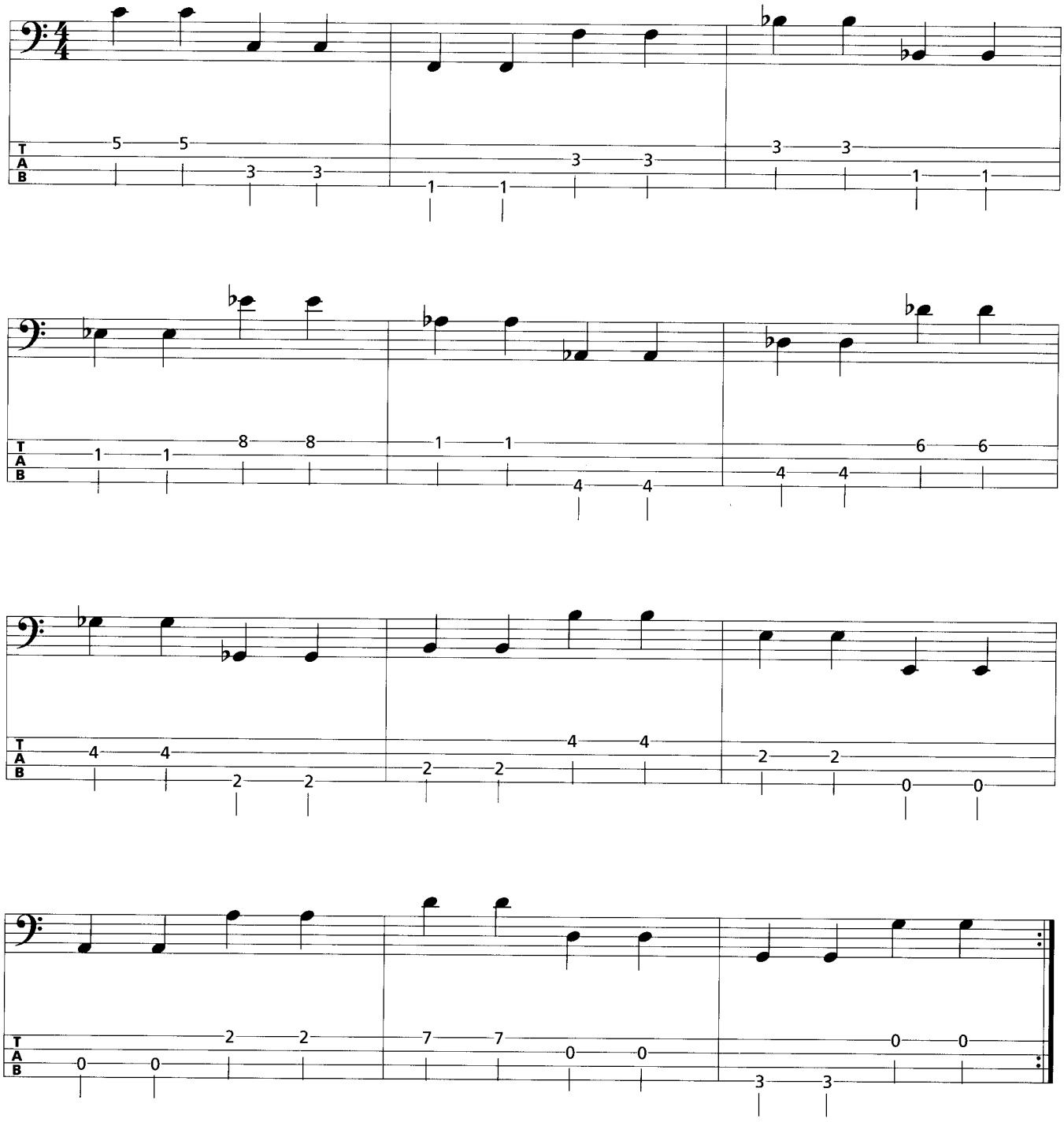
© 2001 by AMA Musikverlag

Übg. 17: Oktaven als Verbindungstöne



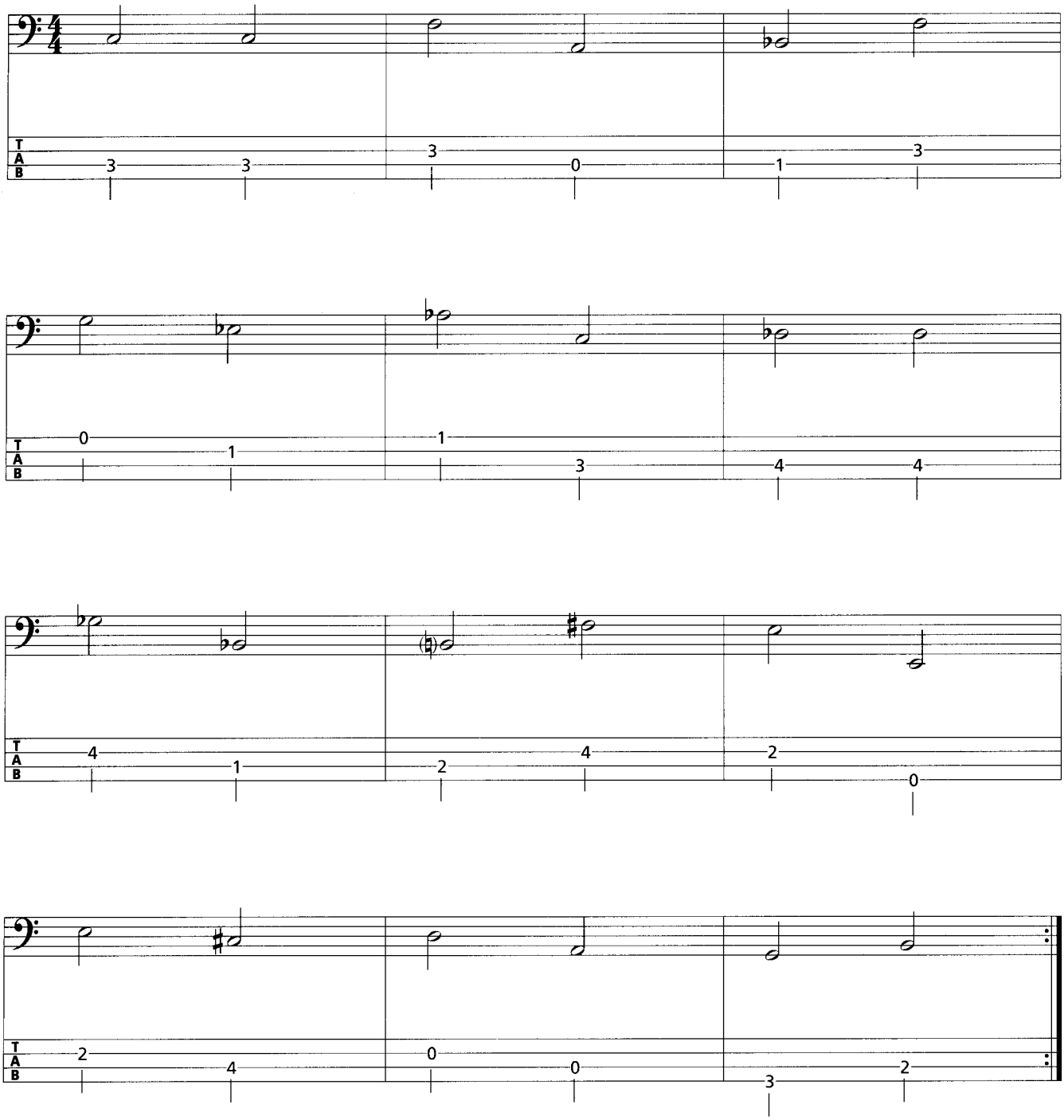
© 2001 by AMA Musikverlag

Übg. 18



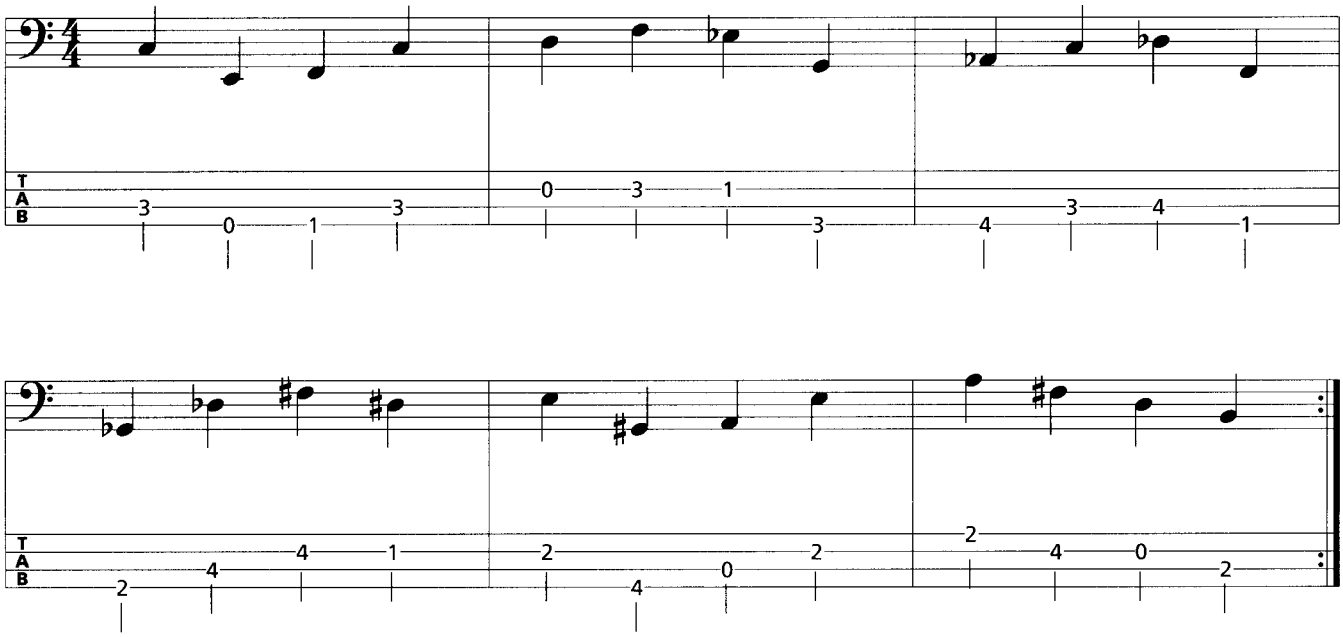
© 2001 by AMA Musikverlag

Übg. 19: akkordeigene Töne und Intervallmischformen

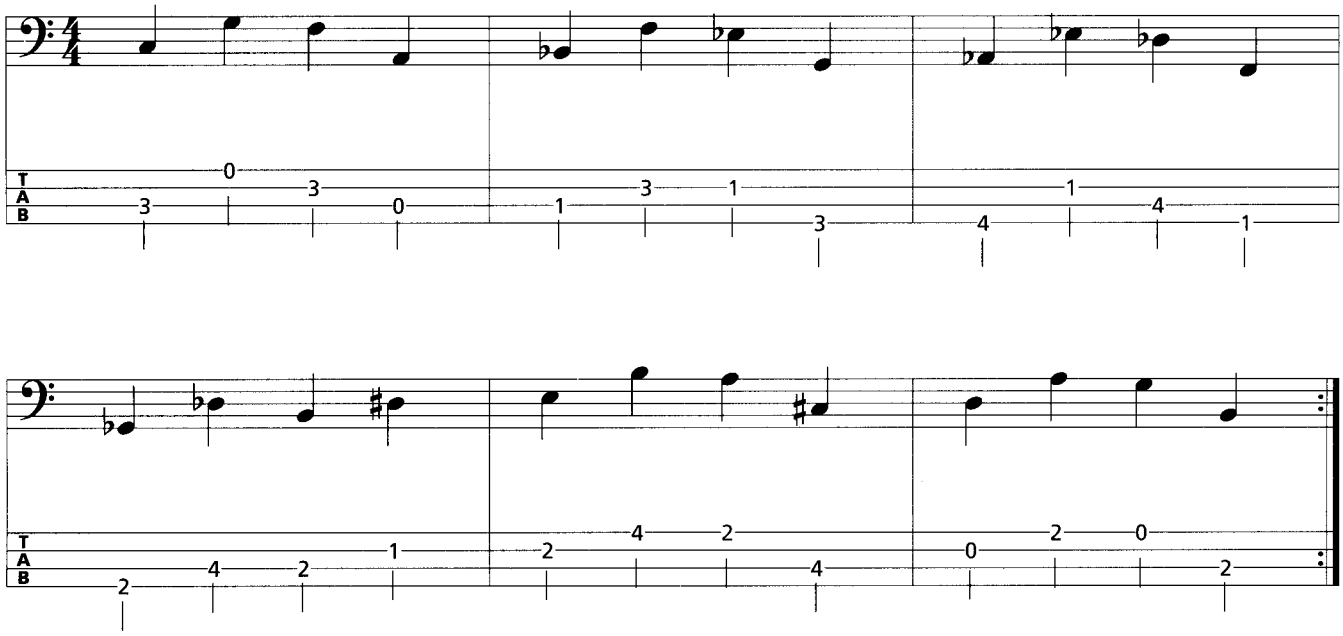


© 2001 by AMA Musikverlag

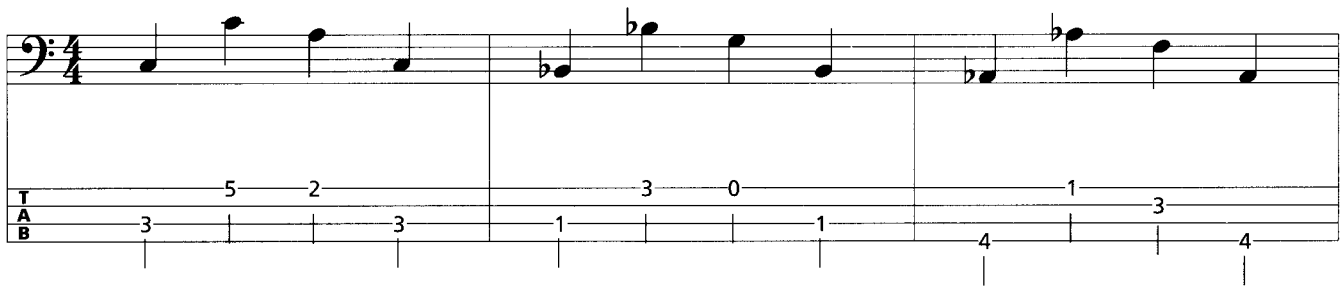
Übg. 20



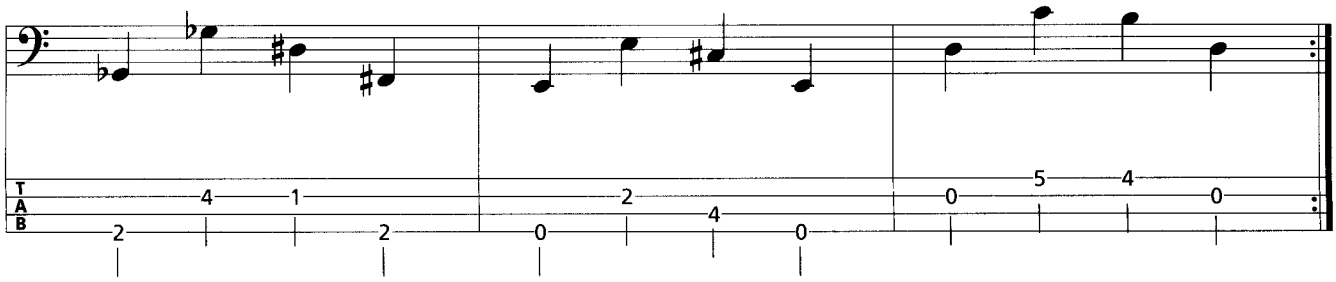
Übg. 21



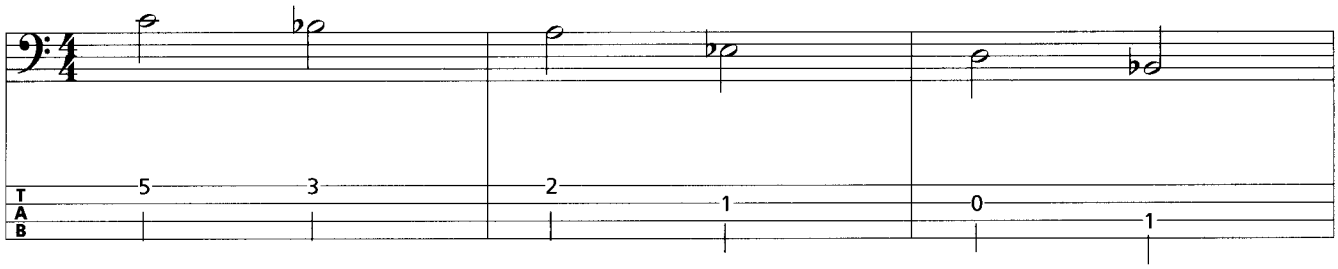
Übg. 22

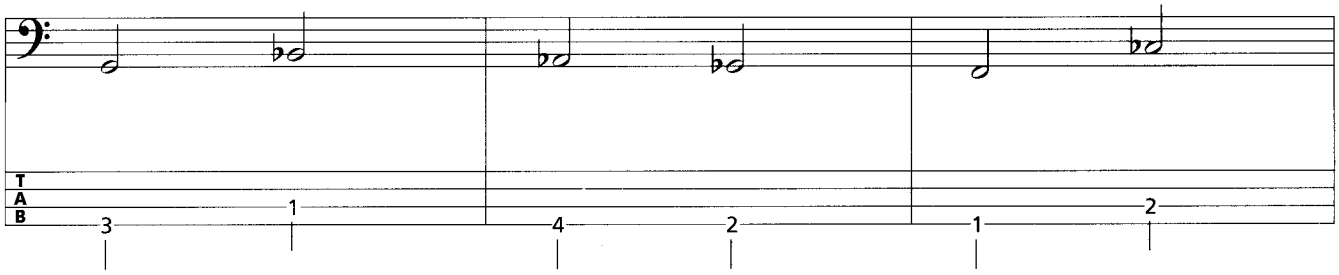


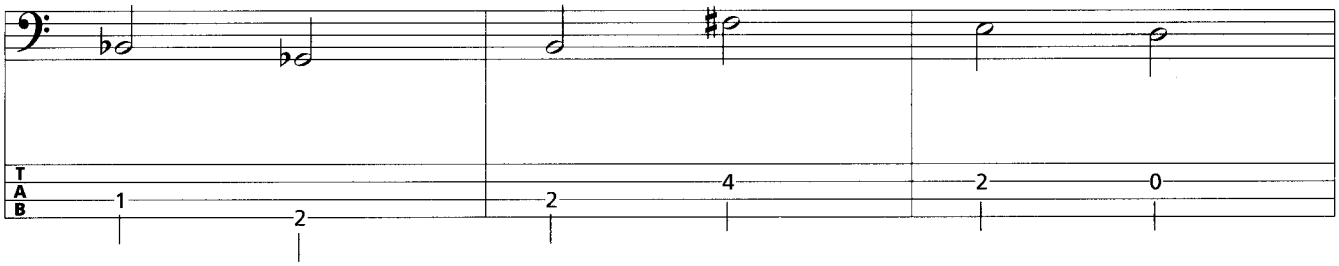
© 2001 by AMA Musikverlag

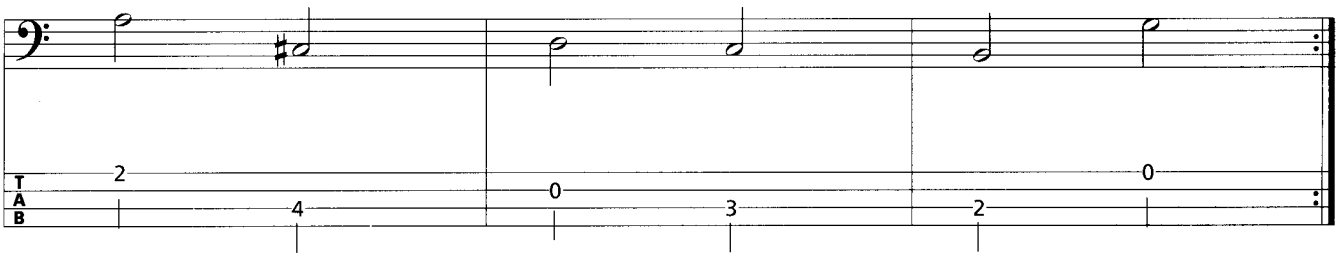


Übg. 23: akkordeigene Töne mit Akkordzusatztönen



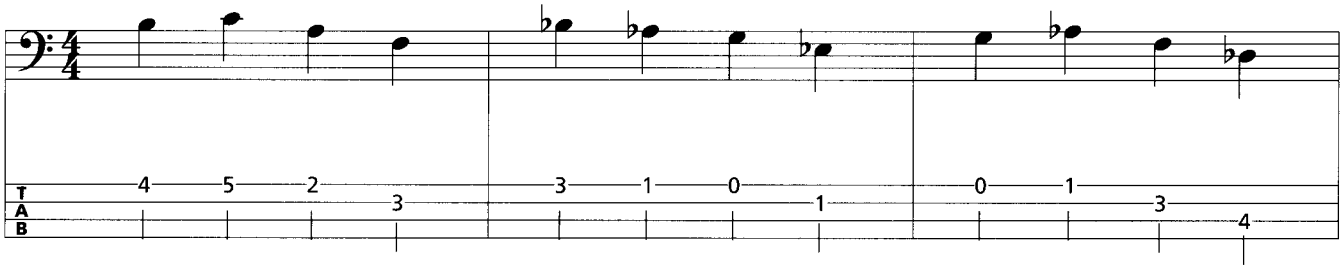


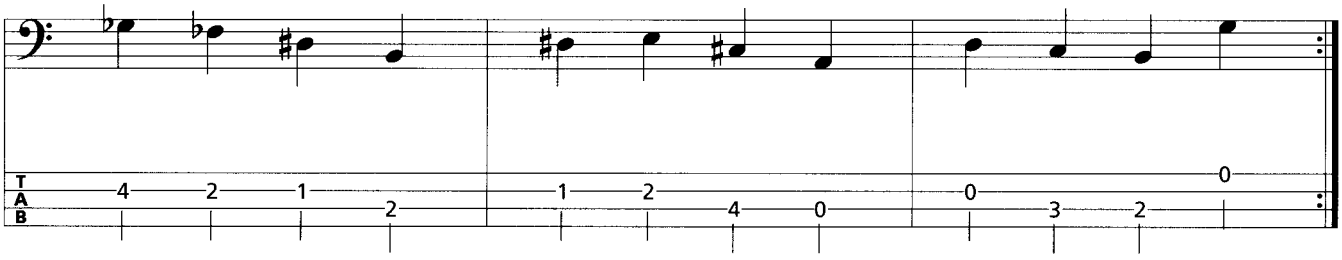




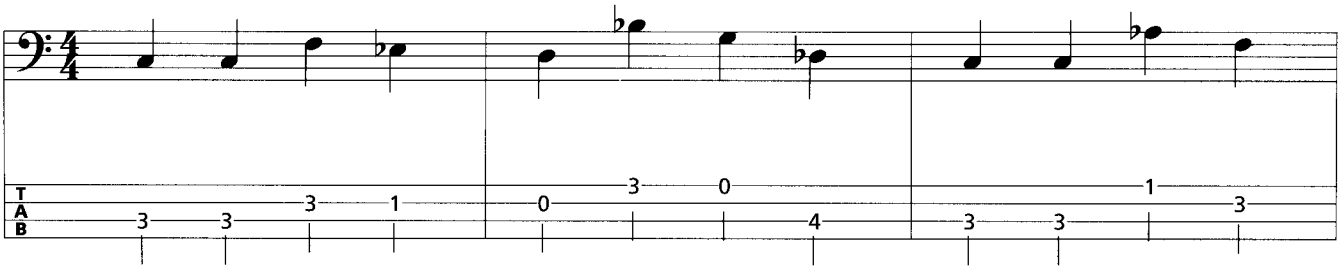
© 2001 by AMA Musikverlag

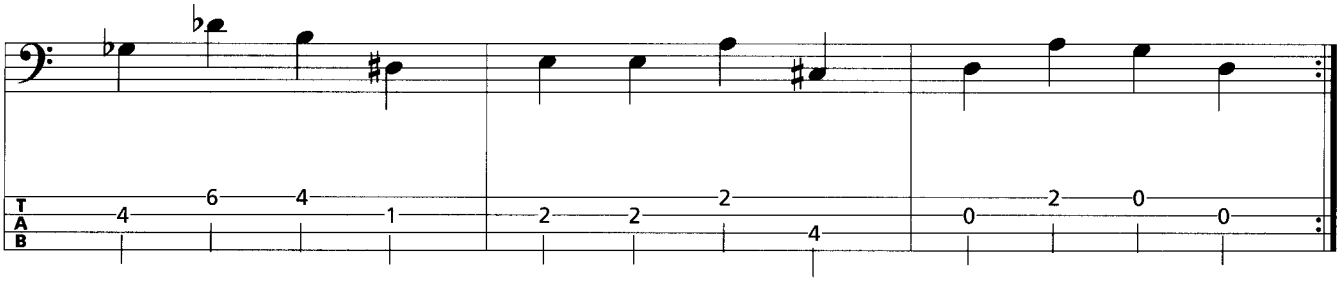
Übg. 24



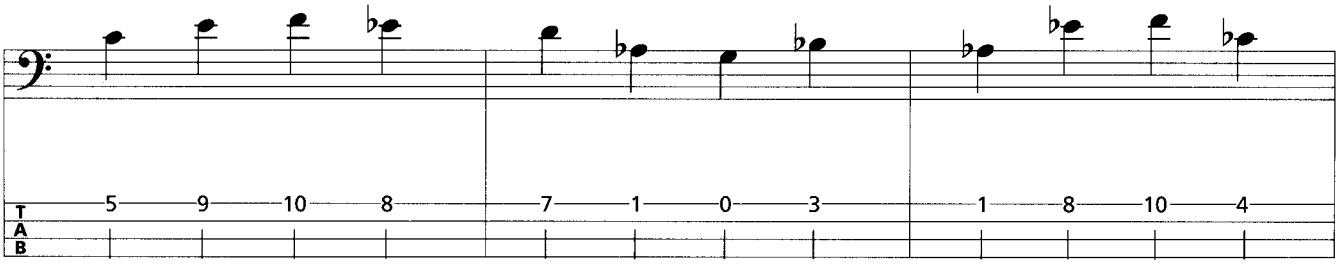


Übg. 25

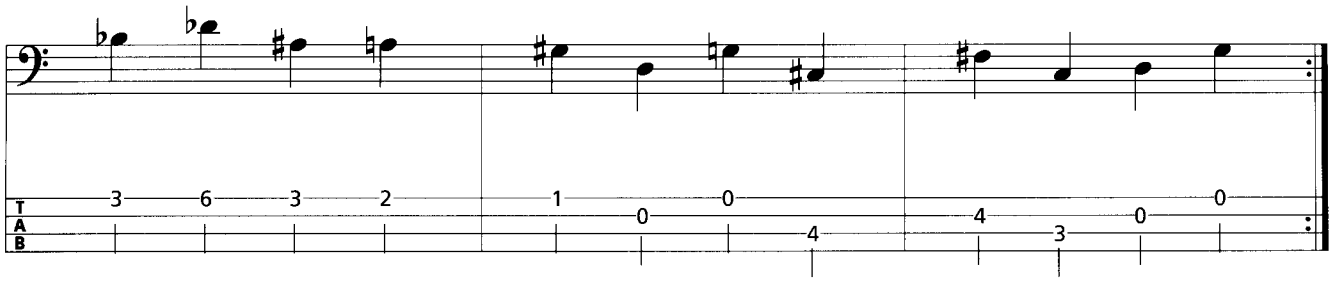




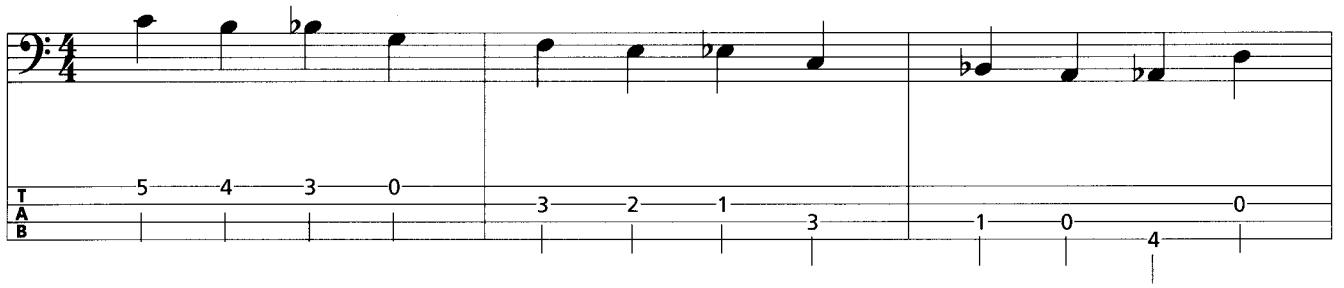
Übg. 26

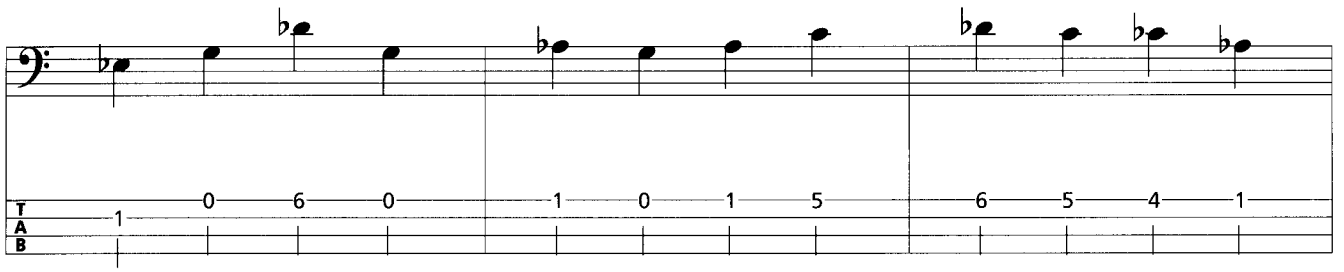


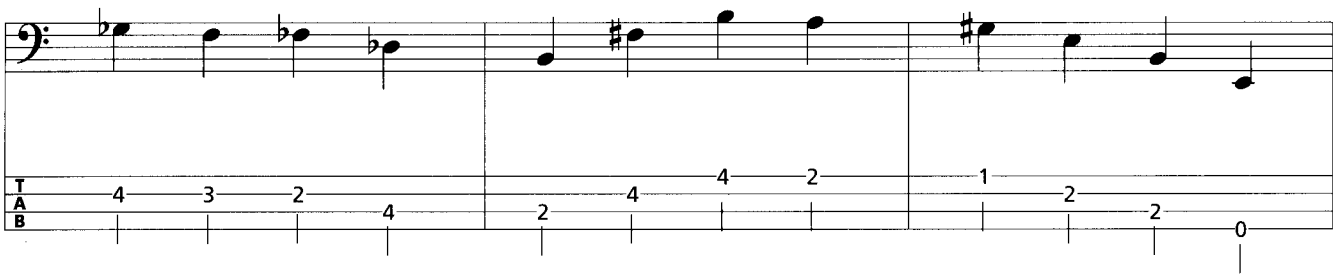
© 2001 by AMA Musikverlag

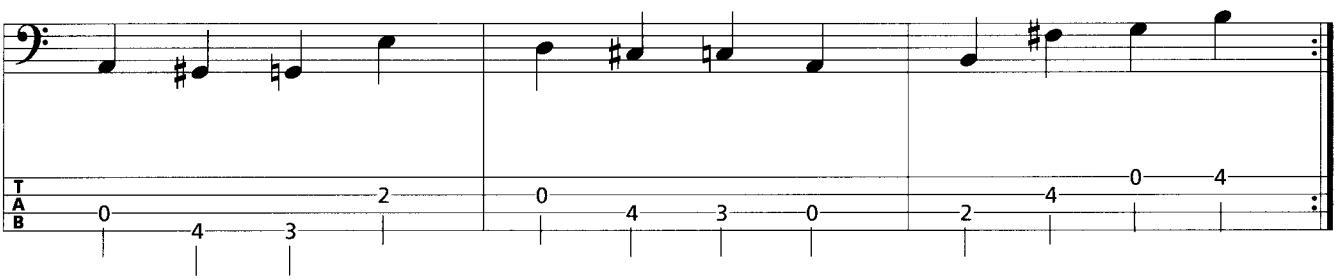


Übg. 27



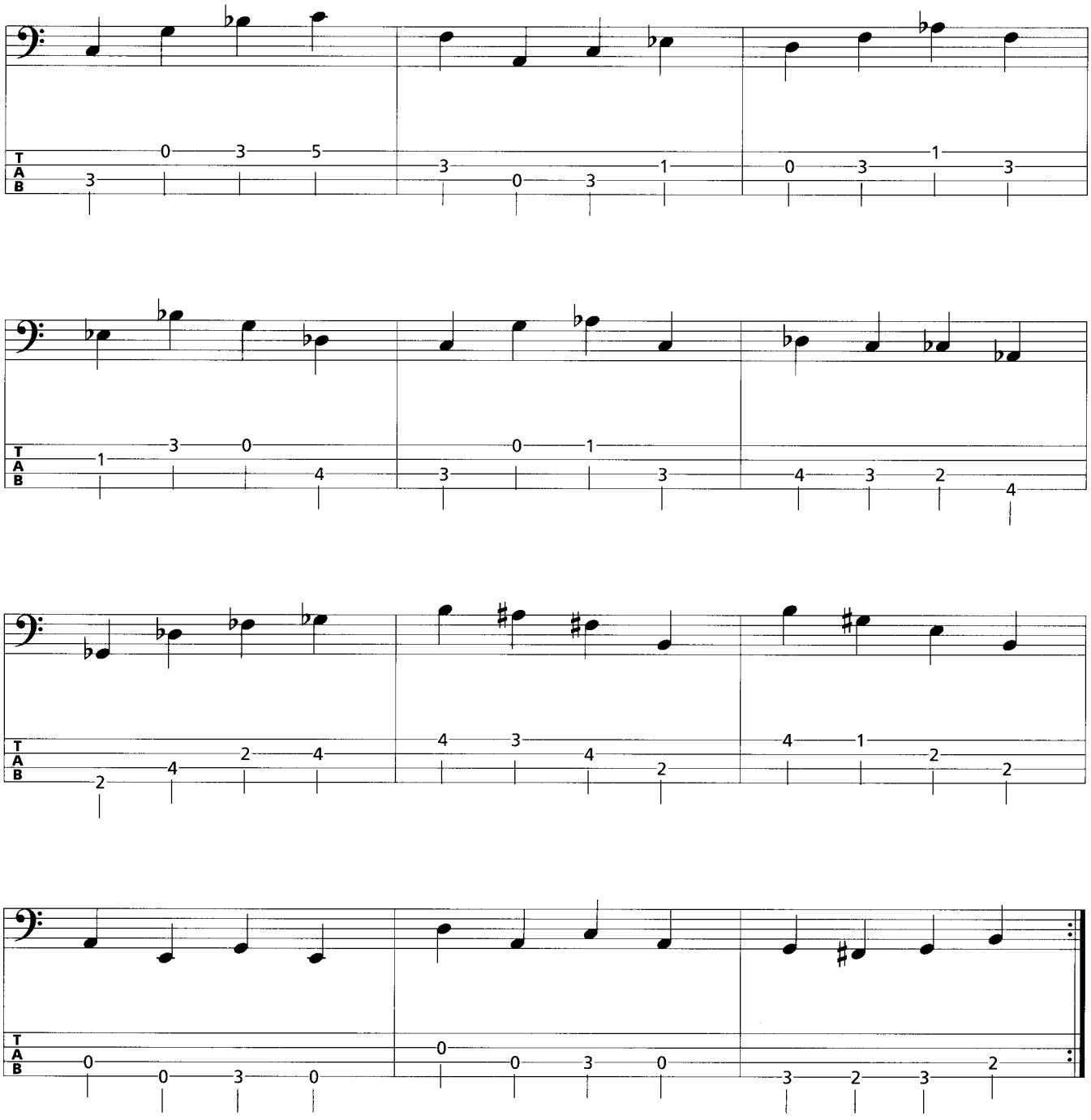




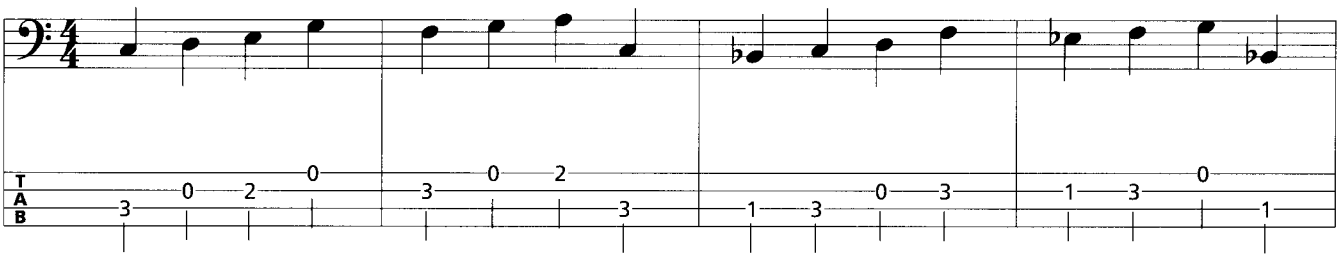


© 2001 by AMA Musikverlag

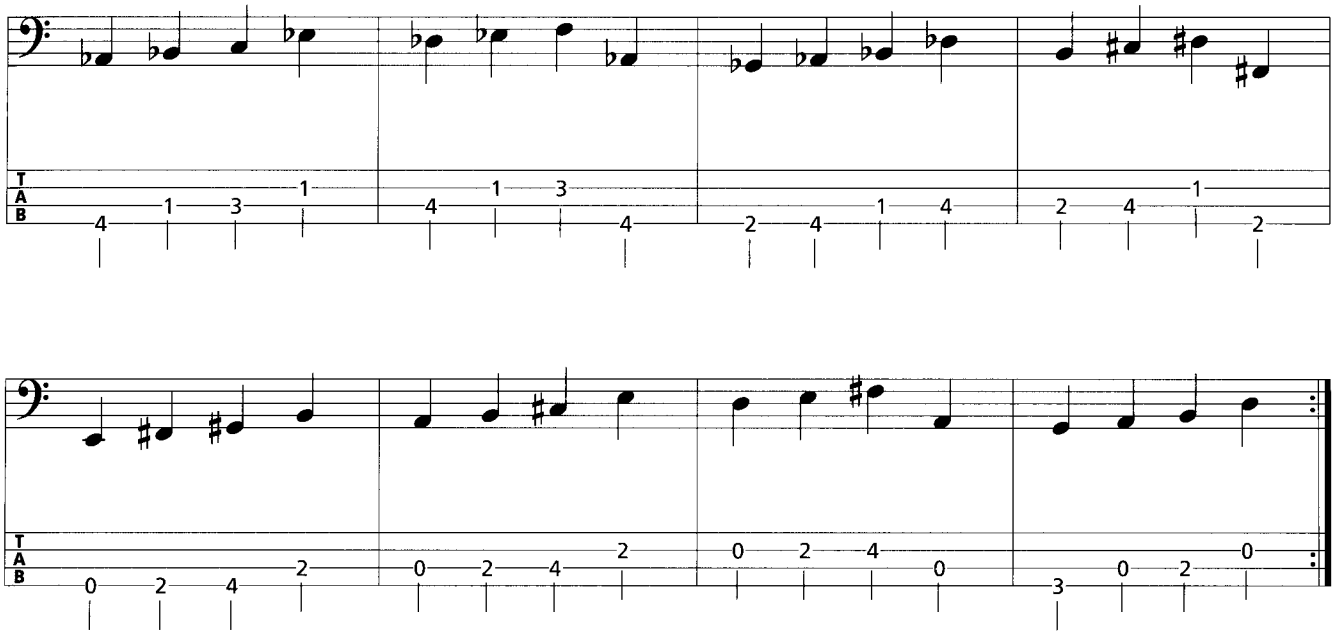
Übg. 28



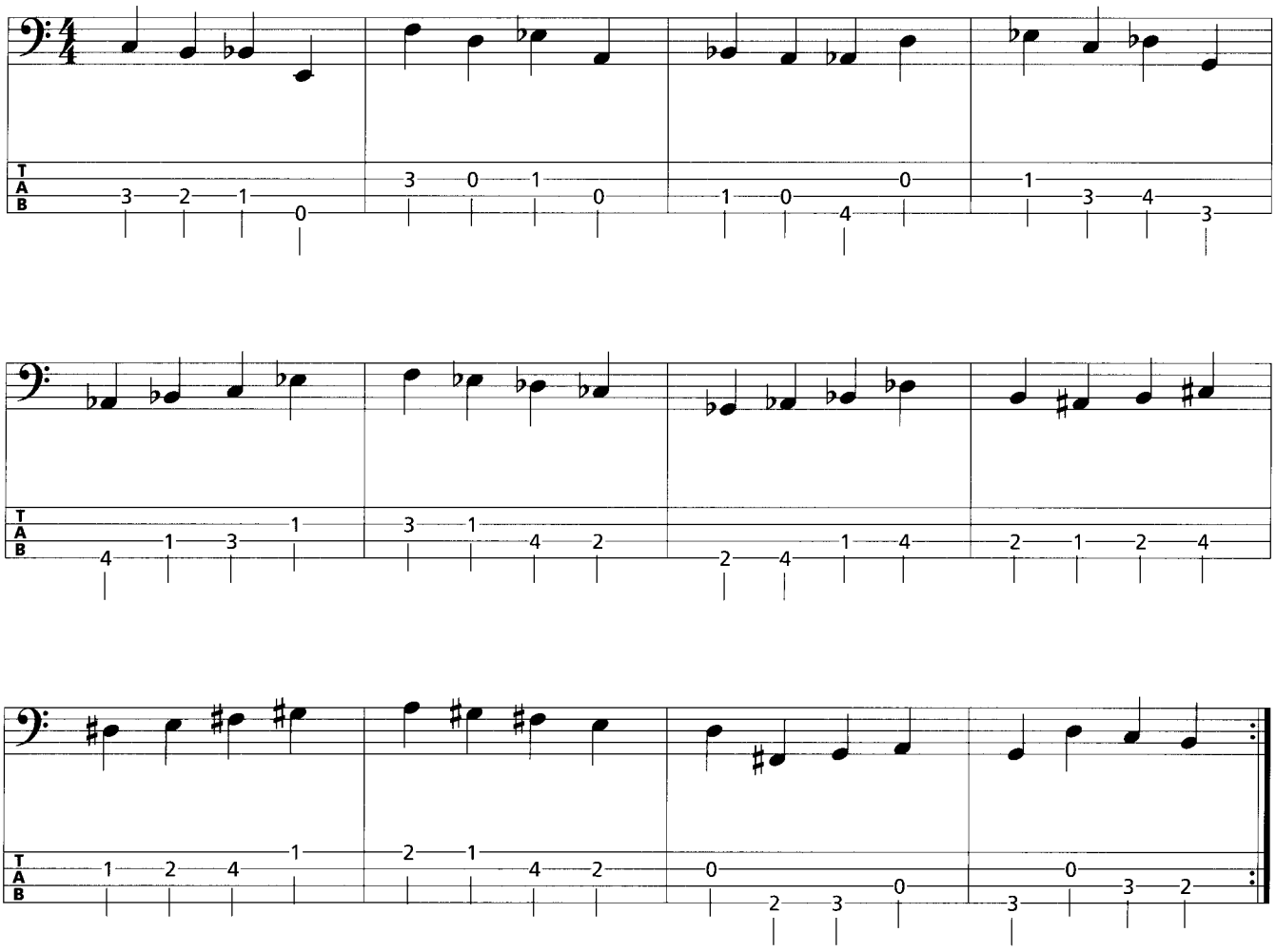
Übg. 29: mit diatonisch akkordfremden Tönen



© 2001 by AMA Musikverlag

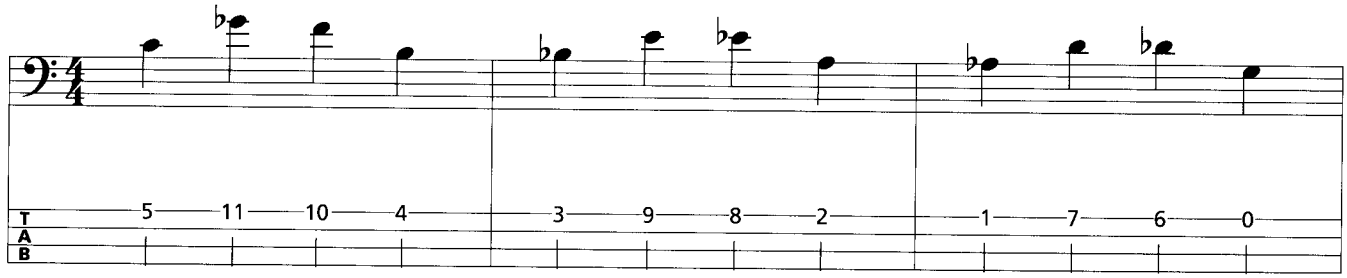


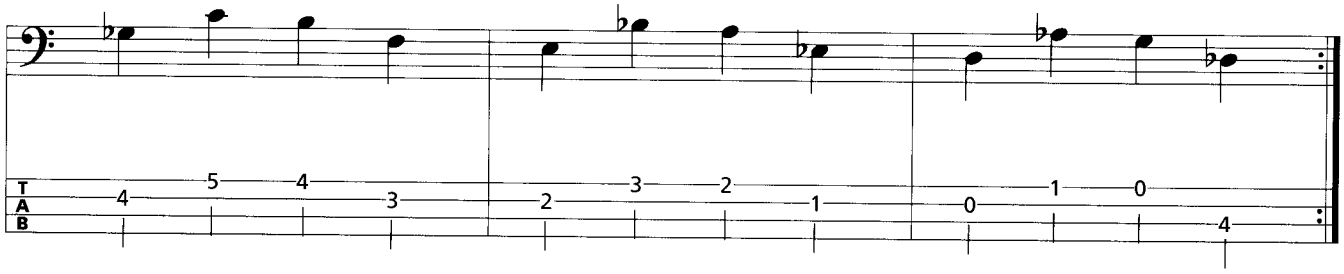
Übg. 30



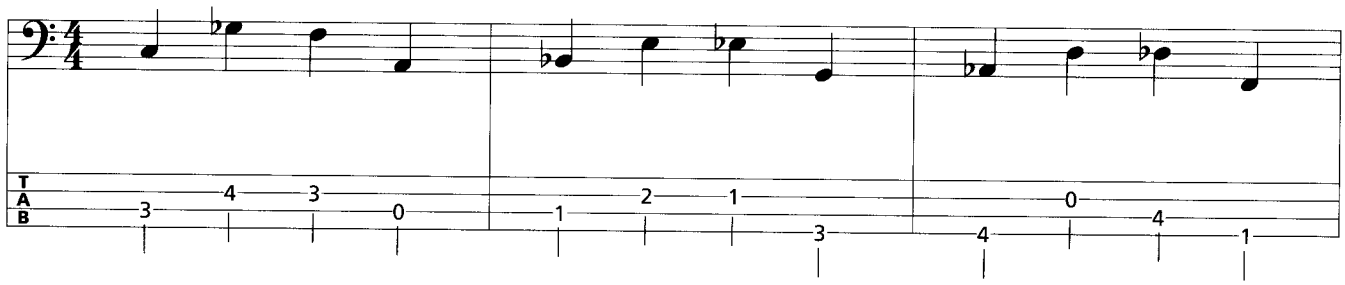
© 2001 by AMA Musikverlag

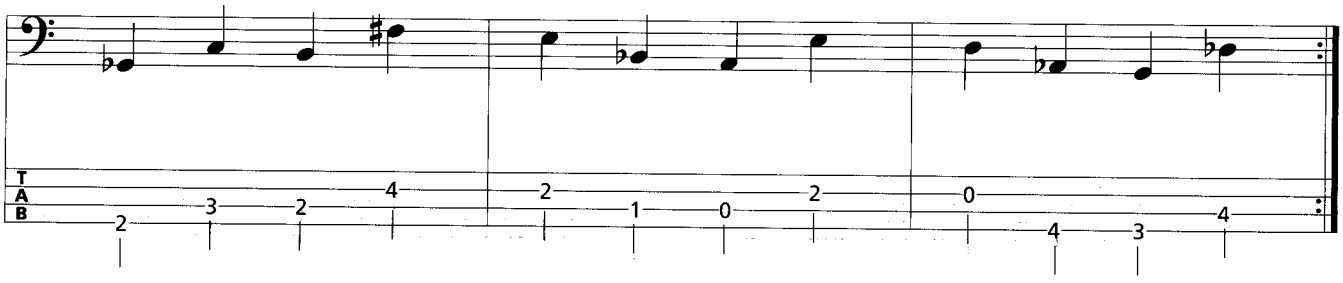
Übg. 31: mit chromatisch akkordfremden Tönen



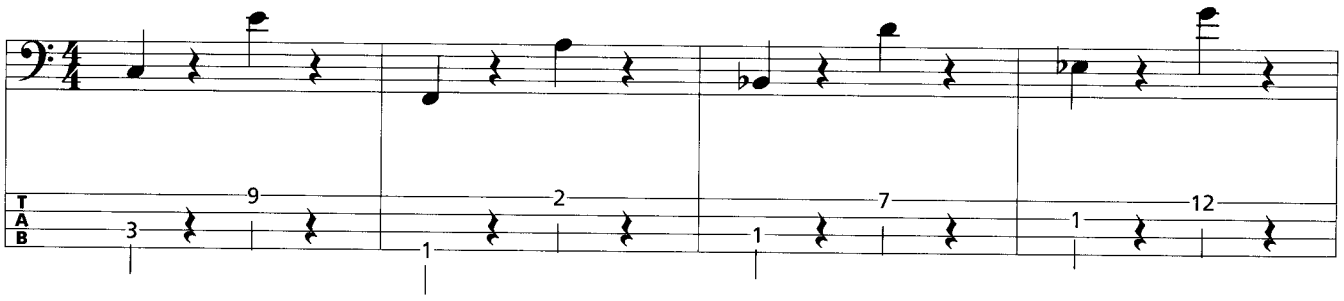


Übg. 32

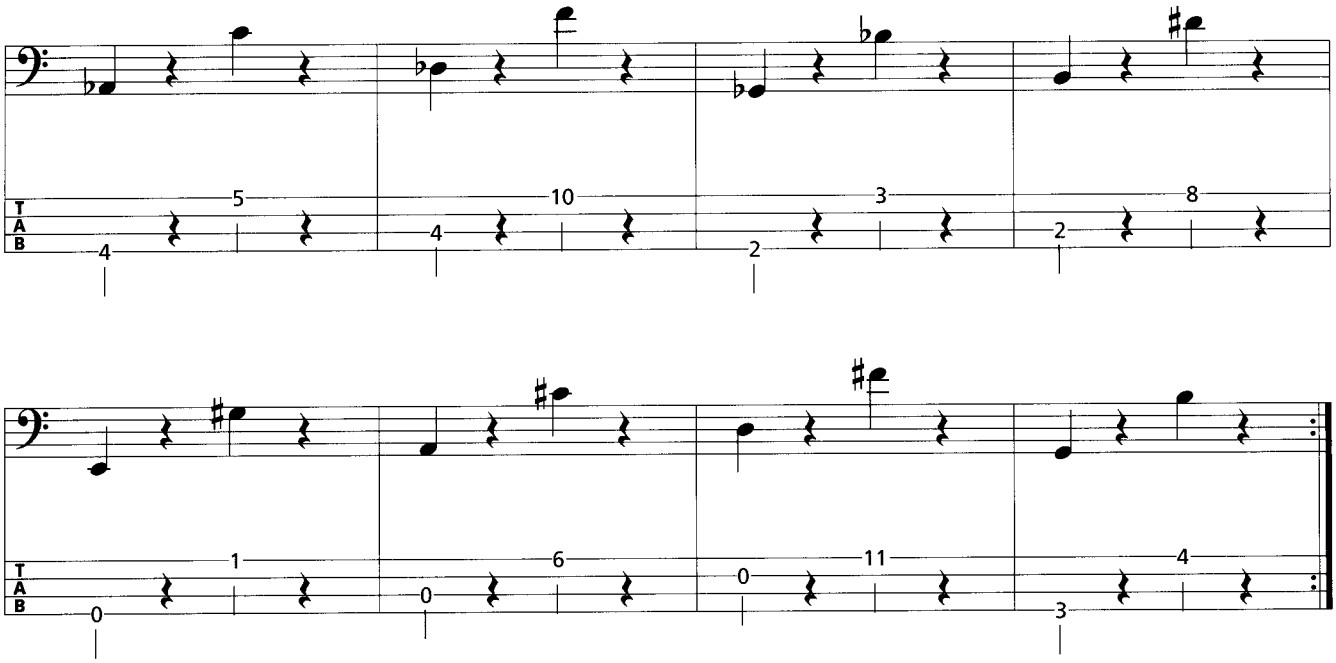




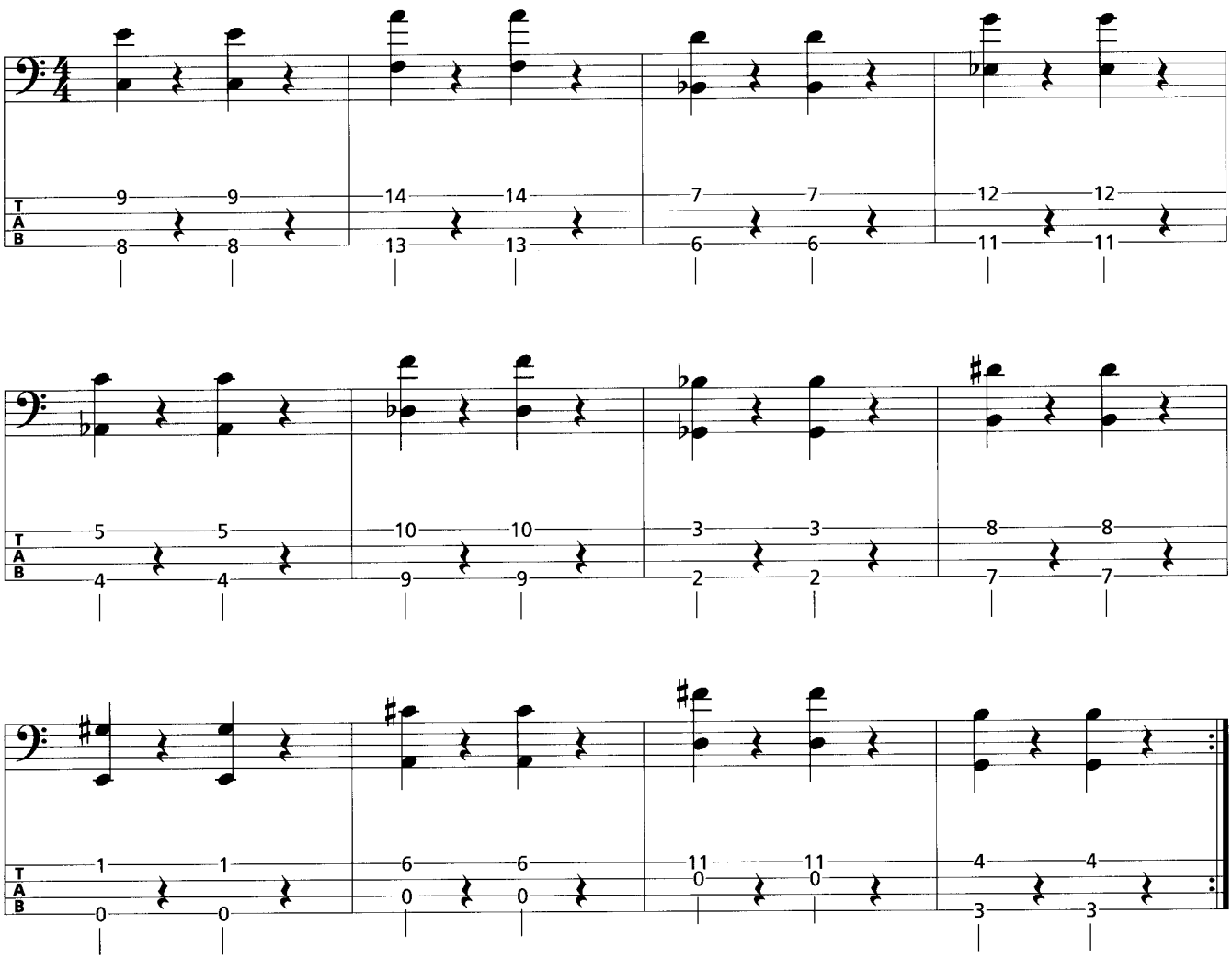
Übg. 33: Dezimen als Verbindungstöne



© 2001 by AMA Musikverlag



Übg. 34: mit Dezimen als Double-Stop-Voicings

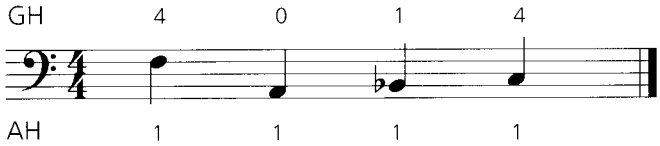


© 2001 by AMA Musikverlag

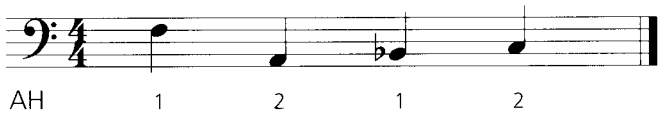
4 Walkingbass-Lines

Spiele zunächst einmal „nur" halbe Noten, eine Viertelnote in Kombination von einer Viertelpause (quasi Halbe) oder Viertelnoten. Diese rhythmische Spielweise bezeichnet man als Walkingbass (siehe auch Kap. 2.1.1, S. 7). Oberflächlich betrachtet, erscheinen diese rhythmischen Patterns relativ einfach. Da du dich ja noch auf die tonale Komponente der Walkingbass-Improvisation konzentrieren musst, ist das auch erst einmal sehr hilfreich. Besonders bei der langsam gespielten Variante „Viertelnote-Viertelpause" bleibt noch genügend Zeit, um auf die zu spielenden Töne zu achten. Gleichzeitig wirst du mit der Zeit aber merken, dass gerade in der Einfachheit dieser Spielweise ihre Schwierigkeit liegt.

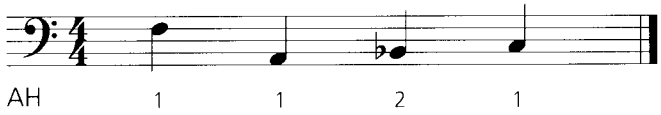
(GH = Greifhand, AH = Anschlagshand)



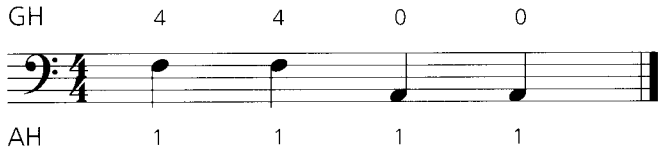
Walkingbass mit Einfingeranschlagstechnik



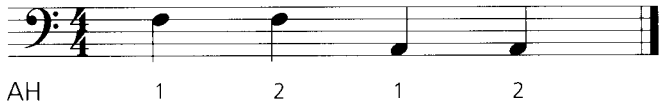
mit Wechselschlag



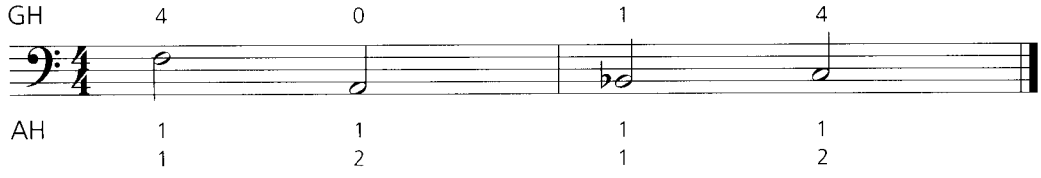
mit Saitencrossing



mit Einfingeranschlagstechnik

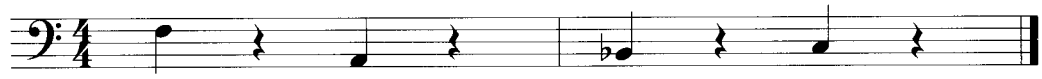


mit Wechselschlag



Half-Time-Walking

mit Einfingeranschlag
mit Wechselschlag



Half-Time-Walking mit Pausen

AH wie Half-Time-Walking

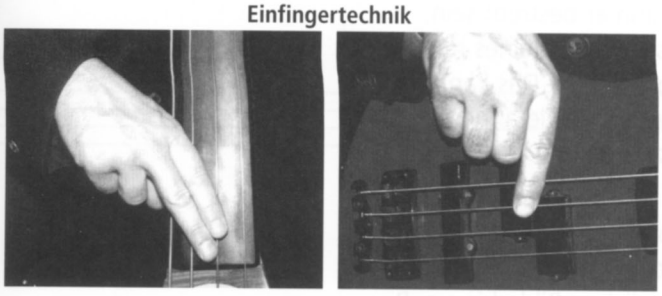
© 2001 by AMA Musikverlag

Das Spielen des „walking a line", also z. B. der laufenden Viertel, setzt ein absolut genaues Timing voraus und trainiert auch dieses. Man kann seine Lines bei Beachtung des Leittongedankens (s. Kap. 2.1.2, S. 10 ff.) nicht durch etwaige Skips (s. Kap. 2.1.1, S. 9 und 4.2.3.1, S. 108 ff.) oder andere rhythmische Patterns wieder in die richtige Bahn lenken, sondern muss, da die Grund-Walkingpatterns relativ begrenzt sind, tonal richtig spielen bzw. sich aus der Affäre ziehen. Vor allem aber sind diese Patterns eben das Walkingbass-Spielen. Es soll ja eine laufende Basslinie gespielt und nicht rumgehopst, gestolpert und gerannt werden. Berühmte Walkingbass-Spezialisten wie z. B. Ray Brown, Paul Chambers, Oscar Pettiford u. a. belegen das. Natürlich kannst du – je nach individuellem persönlichen Geschmack und/oder musikalischer Situation – die Grund-Walkingpatterns rhythmisch auflockern. Aber dazu später!

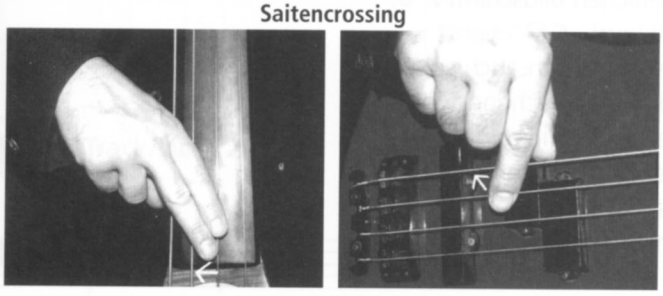
Zsammenfassung

Unter Walkingbass versteht man in erster Linie das Spielen von fortlaufenden Halben (inkl. Viertelnote + Viertelpause) und Viertelnoten!

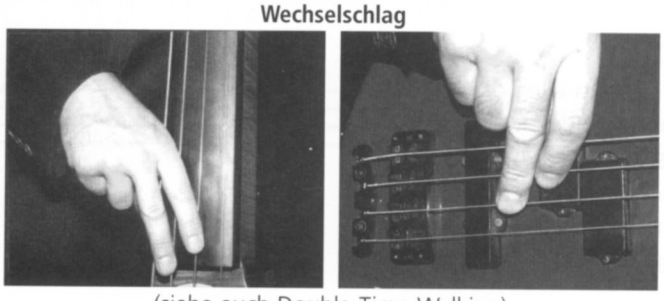
Einfingertechnik



Saitencrossing

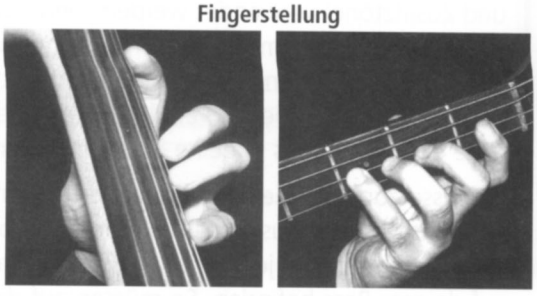


Wechselschlag

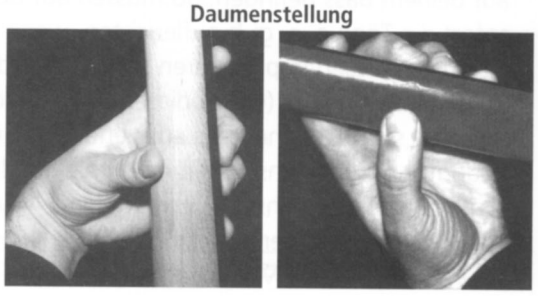


(siehe auch Double-Time-Walking)

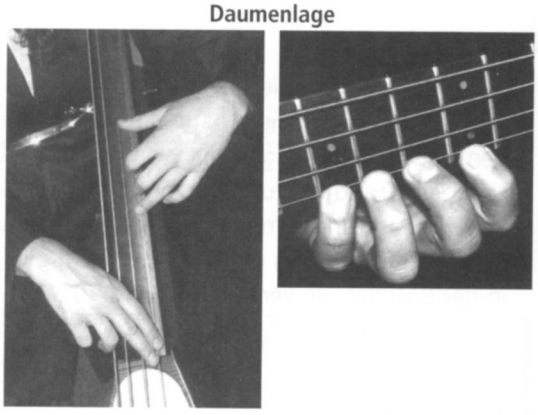
Fingerstellung



Daumenstellung



Daumenlage



Seiten wie diese hier werden dir ab jetzt häufiger begegnen. Auf diesen eingeschobenen Zusatzseiten findest du Notenbeispiele mit Fingersätzen für die Greifhand (GH) und die Anschlagshand (AH). Entsprechende Fotos sowie wertvoll Tipps und Anregungen erläutern (zusätzlich bzw. außerdem) die praktische Anwendung der besprochenen Spieltechniken.

© 2001 by AMA Musikverlag

4.1 Akkordeigene Töne (akkordorientierte Improvisation)

Die aus meiner Sicht erst einmal besonders für die begleitende Walkingbass-Improvisation beste, weil nahe liegendste und eindeutigste tonale Herangehensweise, ist die akkordorientierte Improvisation (vgl. grafische Darstellung S. 10 f.). Durch diesen akkordbezogenen Basslinien-Typ bleibt die Grundstruktur eines Stückes eindeutiger erhalten und du kannst die zu begleitenden Mitmusiker sowie natürlich dich selbst besser durch die zu spielenden Changes leiten. Außerdem behältst du den Überblick (besonders bei Stücken, die dir nicht bekannt sind) und ermöglichst somit deinen Mitmusikern größere Freiräume bei deren Improvisation. Sie werden dir dankbar sein!

Was heißt das nun? Der erste Grundsatz eines guten Bassisten ist, die konsonanten und wichtigsten Noten (besonders den Grundton und die Quinte eines Akkordes) hervorzuheben. Eine alte Swing-Walkingbass-Regel besagt sogar, dass besonders bei Akkordwechseln der Bassist den Grundton zu spielen hat. Diese Regel solltest du auch immer im Hinterkopf behalten. Der Akkord wird eindeutig bestimmt und dadurch bleibt die Grundstruktur eines Stückes eindeutiger erhalten. Es können aber auch die anderen Töne eines Akkordes (Terz und Zusatztöne) verwendet werden. Denn du solltest immer bestrebt sein, deine Walkingbass-Improvisation so zu gestalten, dass innerhalb eines harmonischen Gefüges deine Lines eine melodische Führung ergeben. Das kannst du aber wiederum oft besser verwirklichen, indem du eben auch alle anderen Töne eines Akkordes in deine Improvisation mit einbeziehst.

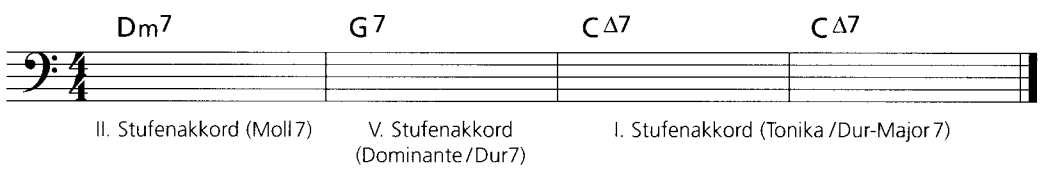
Voraussetzung für die akkordorientierte Improvisation ist dabei natürlich die Kenntnis des Aufbaus eines Akkordes. Du solltest also genau wissen, aus welchen Tönen sich die jeweiligen Akkorde zusammensetzen und wo sich diese auf deinem Bass befinden. So müssen auf deinem innerlichen Bildschirm z. B. sofort die Töne c, e, g, b aufleuchten, wenn du den Akkord „$C^{\Delta 7}$" siehst bzw. über diesen improvisieren sollst – und du musst sie natürlich auch spielen können. Im Anhang (6.2.1) dieser Schule findest du eine entsprechende Tabelle. Lerne sie gegebenenfalls auswendig und übertrage sie auch in andere Grundtonbezüge. Ansonsten empfehle ich dir zum weiteren Studium dieser Materie und als Nachschlagewerke die „AMA-Bassgitarren-Grifftabelle" von mir und zum besseren Verständnis „Die Neue Harmonielehre" von Frank Haunschild (beide AMA Verlag).

Zusammenfassung

Bei der akkordorientierten Walkingbass-Improvisation können alle Töne eines Akkords (auch oktaviert!) auf allen Zählzeiten eines Taktes und in verschiedenen Kombinationen gespielt werden. Dabei bietet es sich an, bei Akkordwechseln den Grundton zu benutzen, wenn es die melodische Führung einer Walkingbass-Line ermöglicht und der so genannte Leittongedanke (s. 2.1.2) Beachtung findet. Es müssen aber nicht alle Töne eines Akkords zwangsläufig in der Bassstimme verwendet werden.

4.1.1 II-V-I-Verbindung

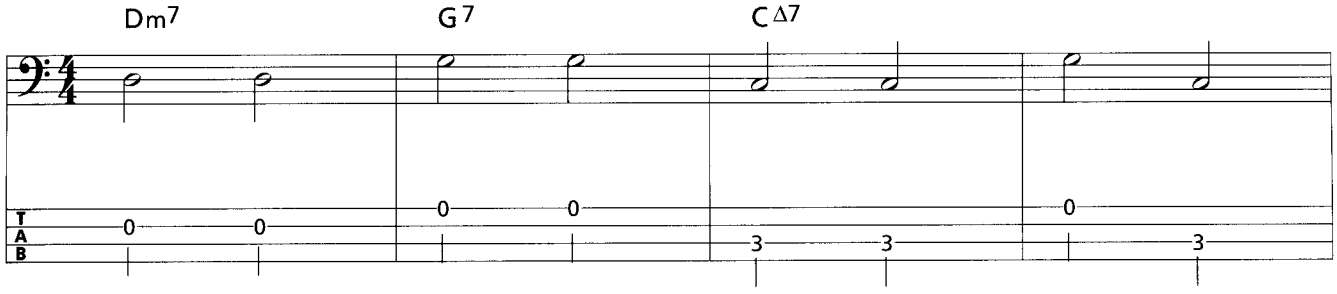
4.1.1.1 Leadsheet

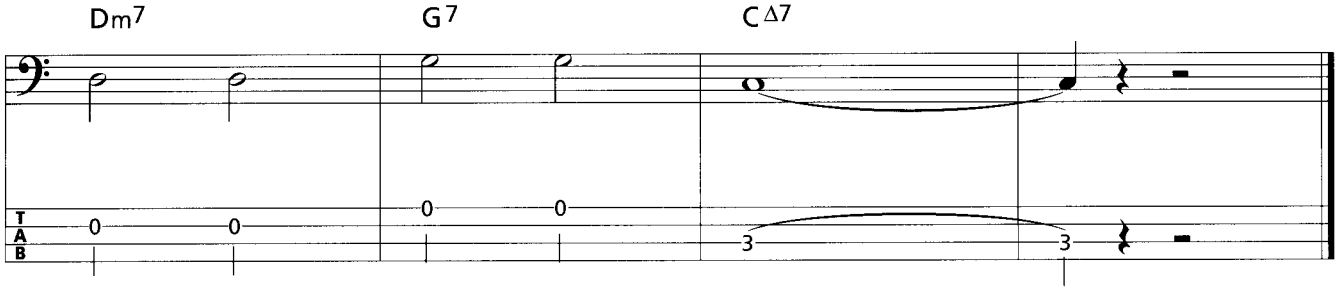


© 2001 by AMA Musikverlag

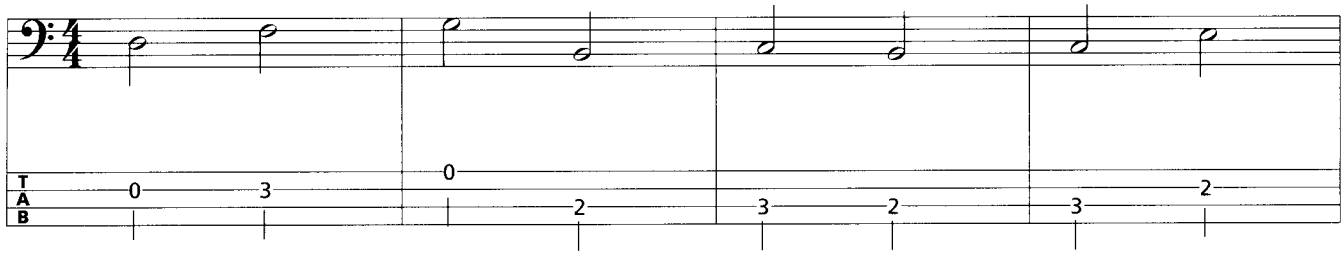
4.1.1.2 Basic-Übungen

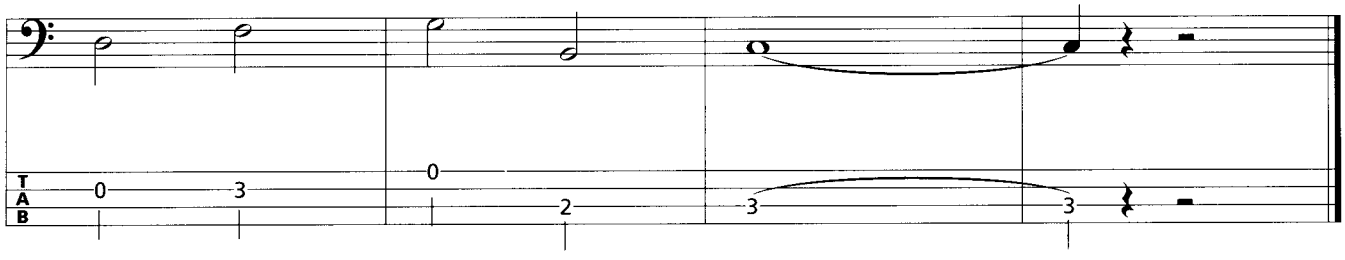
Track/Übg. 1





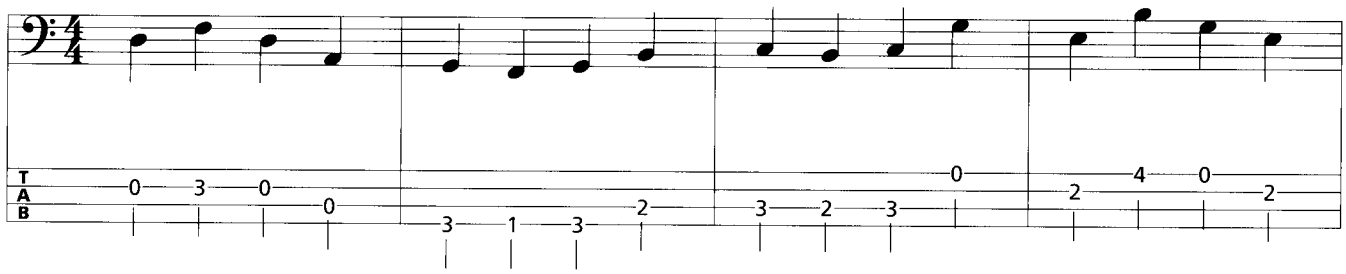
Track/Übg. 2

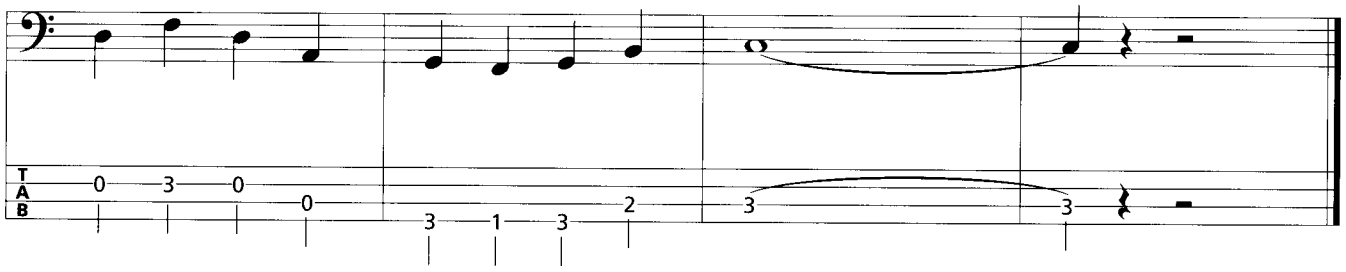




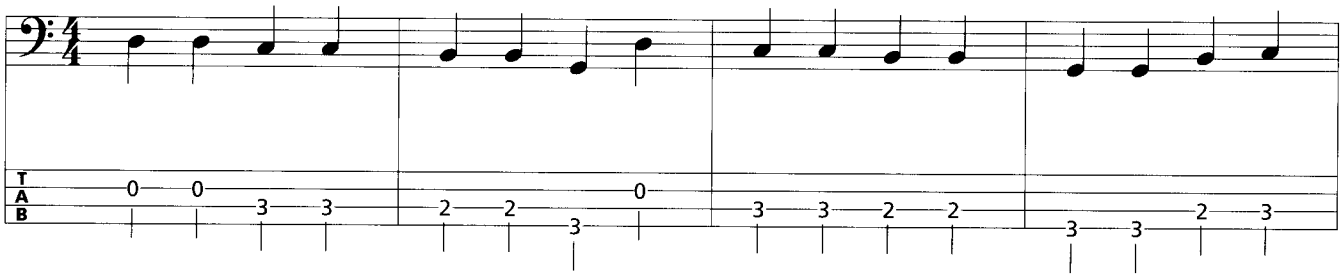
© 2001 by AMA Musikverlag

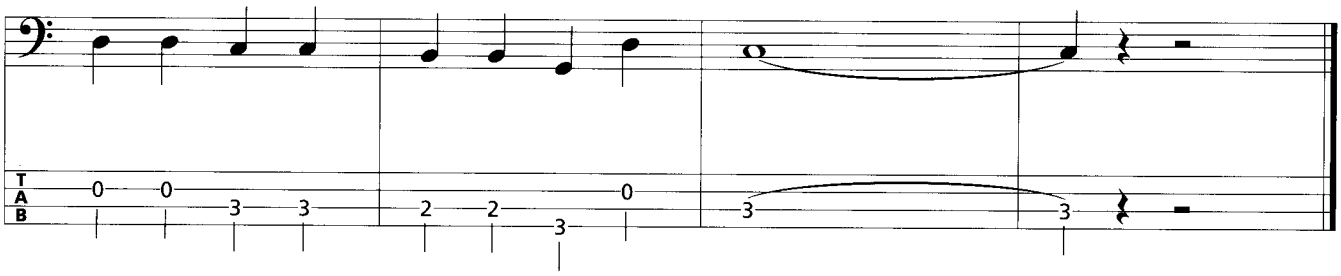
Track/Übg. 3





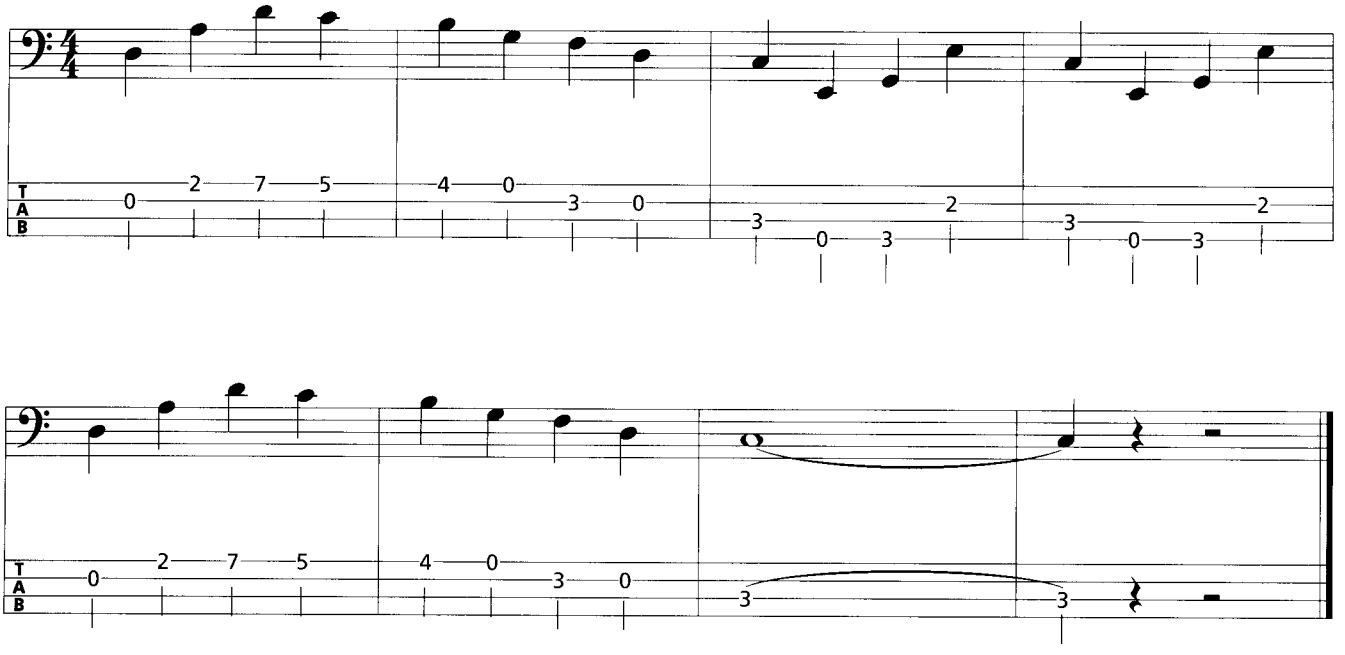
Track/Übg. 4



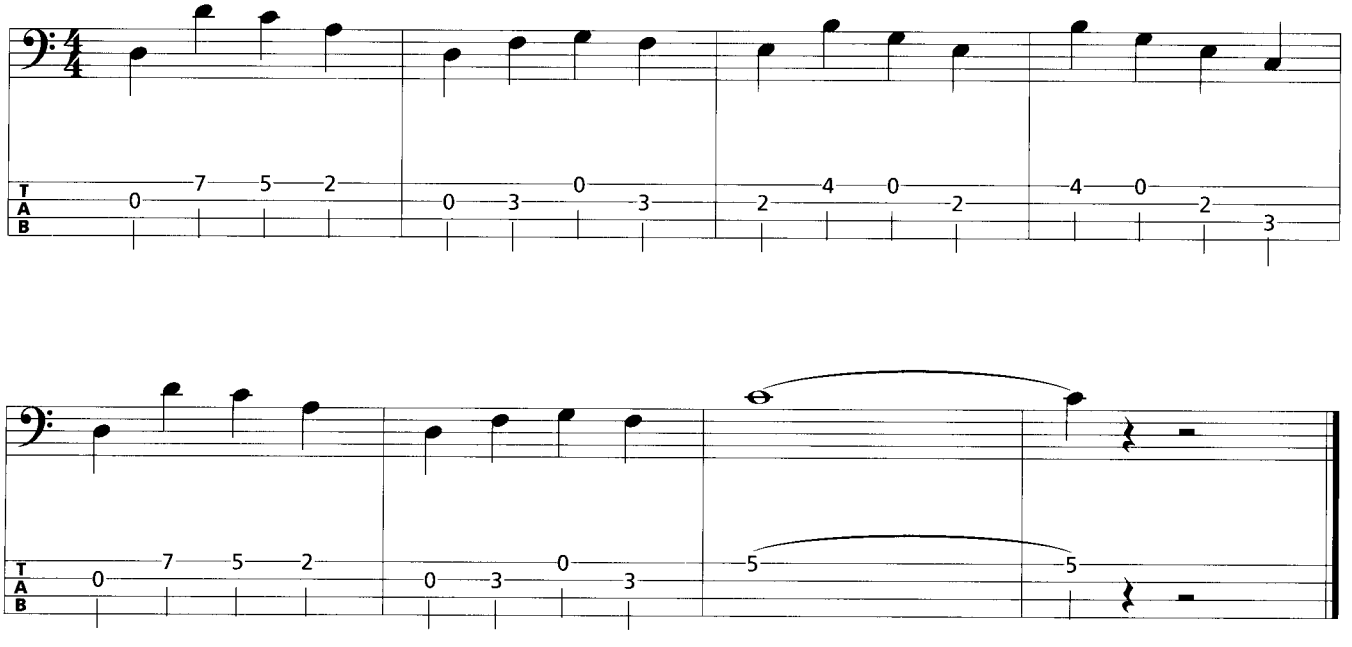


© 2001 by AMA Musikverlag

Track/Übg. 5



Track/Übg. 6



© 2001 by AMA Musikverlag

Die akkordbezogene Improvisation kannst du noch interessanter gestalten, indem du die vorhandenen Akkorde umdeutest. Am einfachsten geht das, wenn du den Grundton eines Akkordes weglässt und sich somit quasi ein neuer Akkord ergibt, zum Beispiel: **C$^{\Delta 7}$** – **c, e, g, b(h)** ist ohne Grundton **Em** – **e, g, b**.

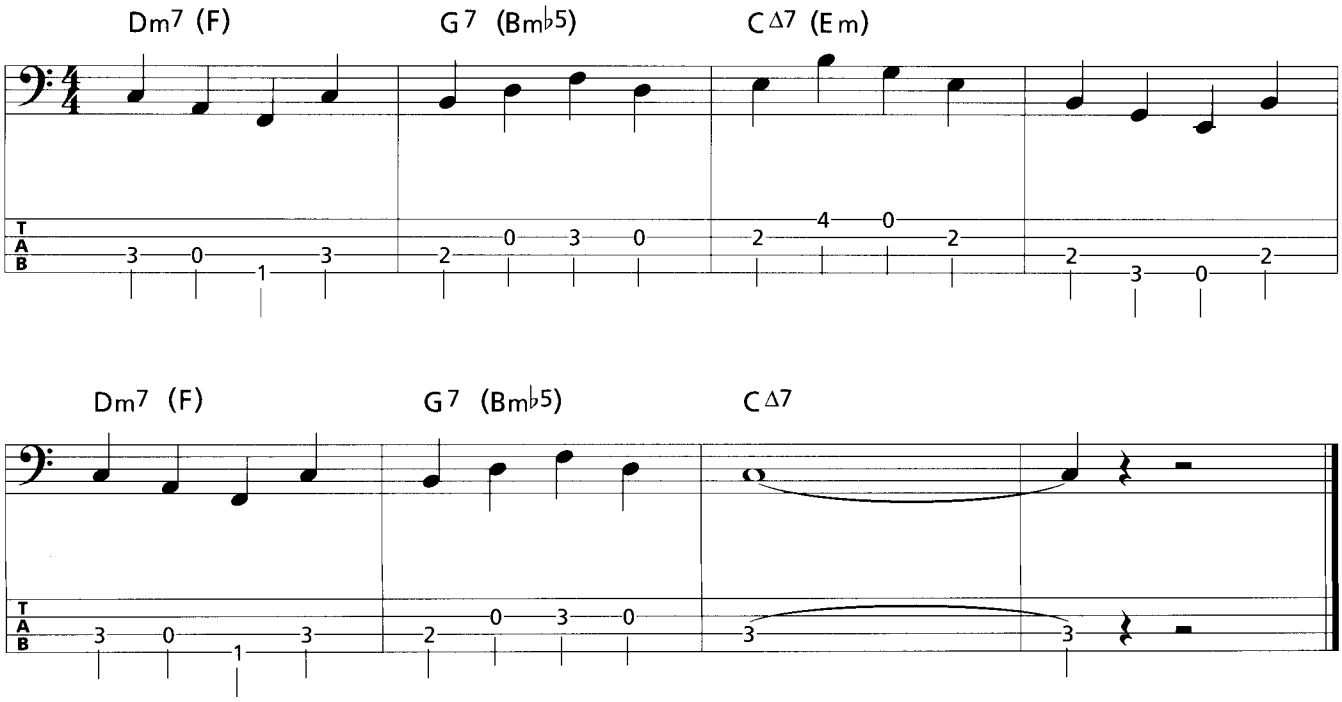
Durch diese einfache Substitution (Stellvertretung/Ersatz) erhält deine improvisierte Walkingbass-Line etwas mehr Farbigkeit. Um es aber nicht zu „bunt" zu gestalten, solltest du sparsam damit umgehen. Zum einen ist es gar nicht so einfach, die Akkorde auf die Schnelle umzudeuten. Zum anderen kannst du damit deine Mitspieler und dich auf einen falschen harmonischen Pfad bringen, und die Gefahr des „sich Verlaufens" ist somit sehr groß.

Außer dieser recht einfachen Substitution gibt es natürlich noch weit mehr und kompliziertere. Im Anhang findest du eine Tabelle (6.2.2) der Akkordersetzungen. Die Verwendung dieser Substitutionen verlassen aber größtenteils den Bereich der akkordbezogenen Improvisation, da sich meist völlig neue Akkorde ergeben und dabei – ausgehend vom Bezugsakkord – doch mehr skalenorientiert oder/und frei improvisiert wird. Genaueres erfährst du in den drei Bänden „Die Neuen Harmonielehre" von F. Haunschild (AMA Verlag).

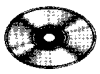
Zusammenfassung

Akkorde können durch einfache (später auch kompliziertere) Substitution umgedeutet werden.

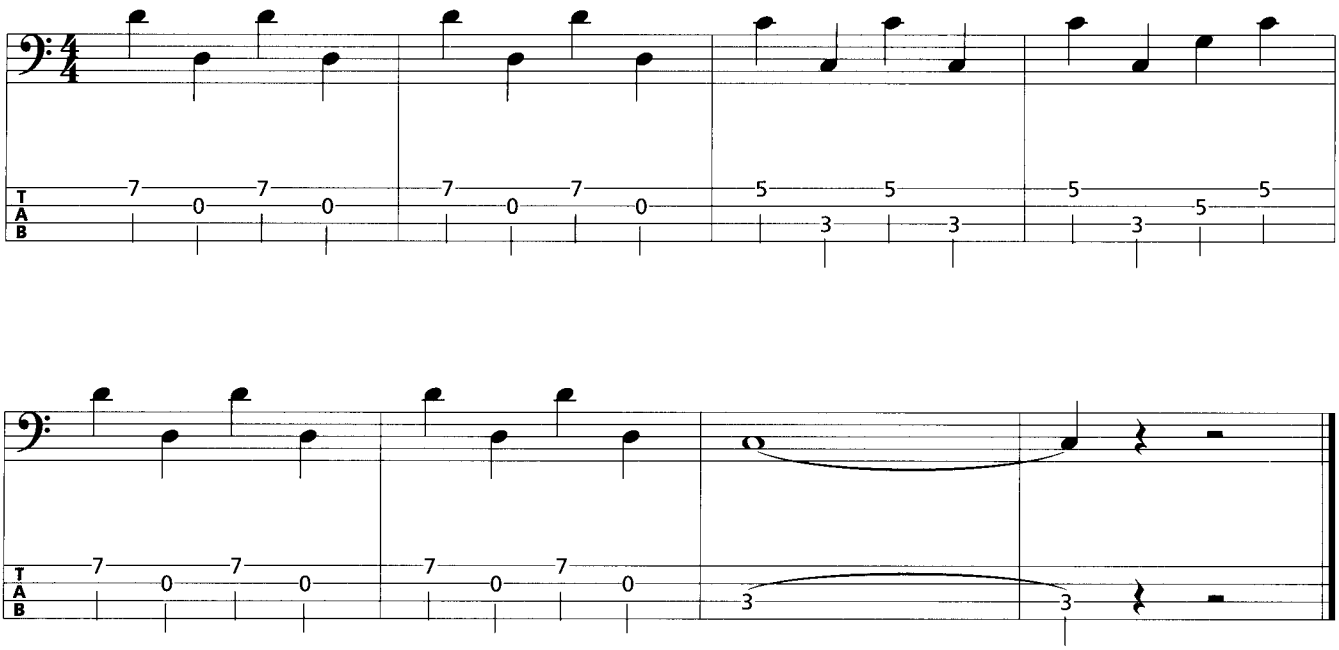
Track/Übg. 7: mit Akkordsubstitution



© 2001 by AMA Musikverlag

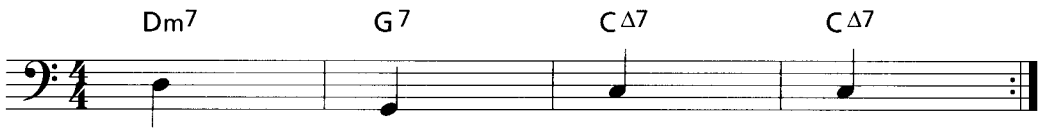


Track/Übg. 8

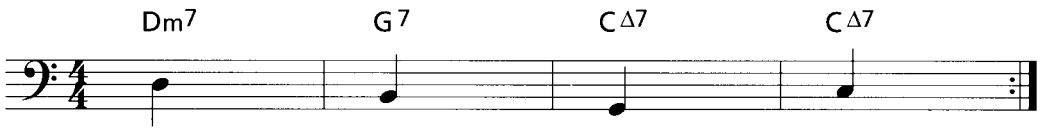


4.1.1.3 Übepatterns

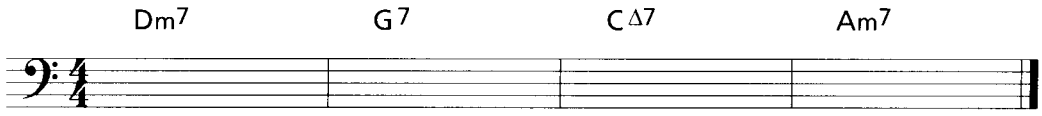
Übg. 1



Übg. 2



4.1.1.4 Leadsheet mit erweiterter II-V-I-Verbindung

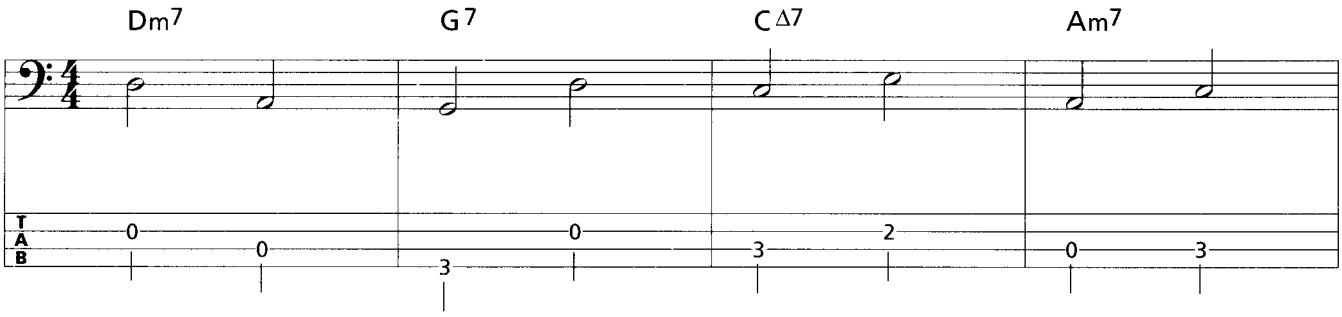


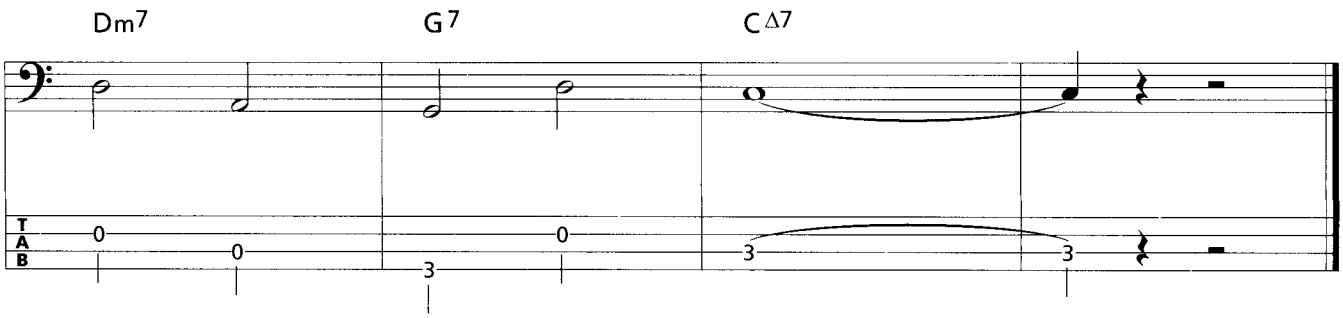
II. Stufenakkord (Moll7)	V. Stufenakkord (Dur7)	I. Stufenakkord (Tonika, Dur-Major7)	VI. Stufenakkord (Moll7)

© 2001 by AMA Musikverlag

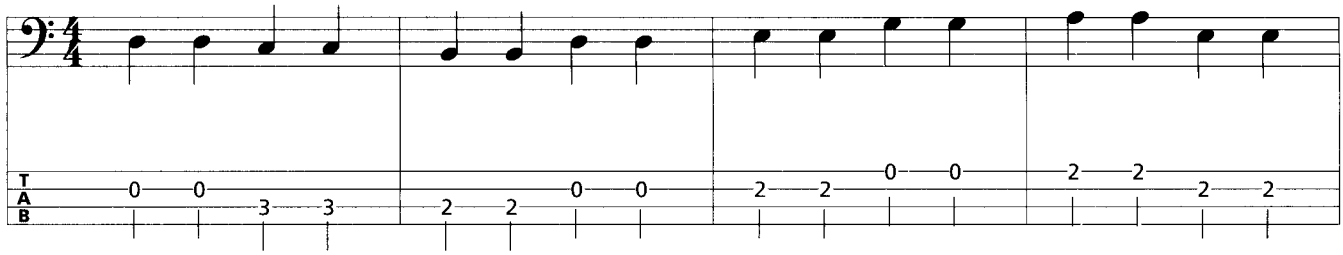
4.1.1.5 Basic-Übungen

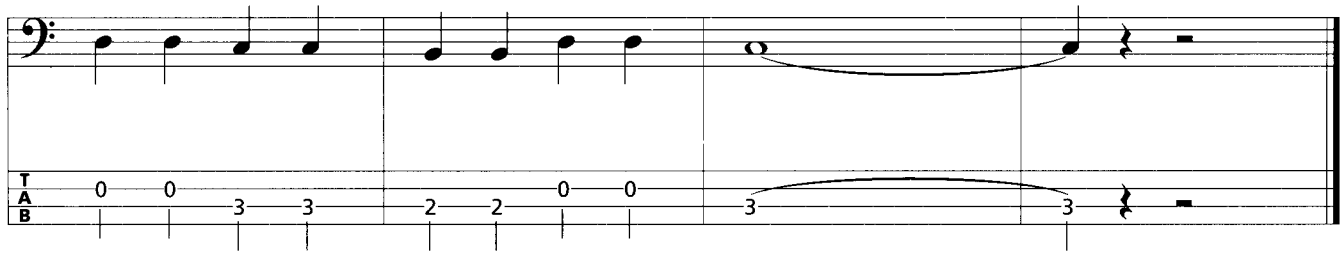
Track/Übg. 9



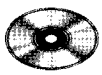


Track/Übg. 10

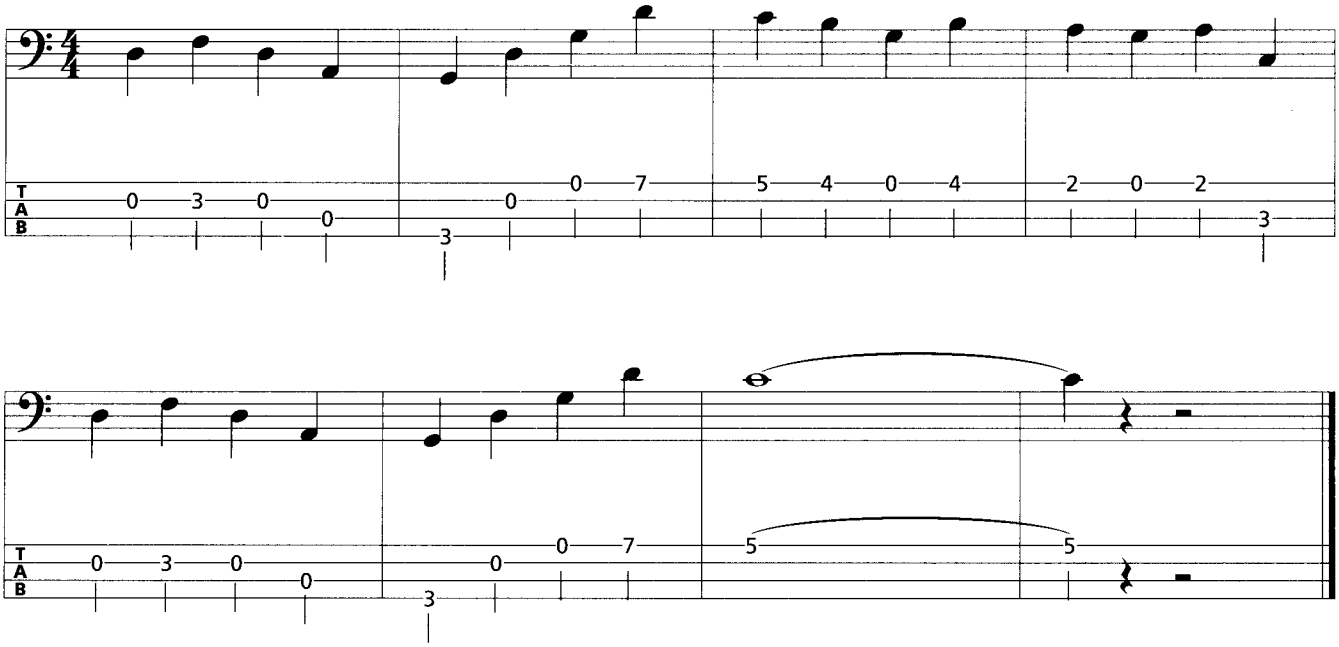




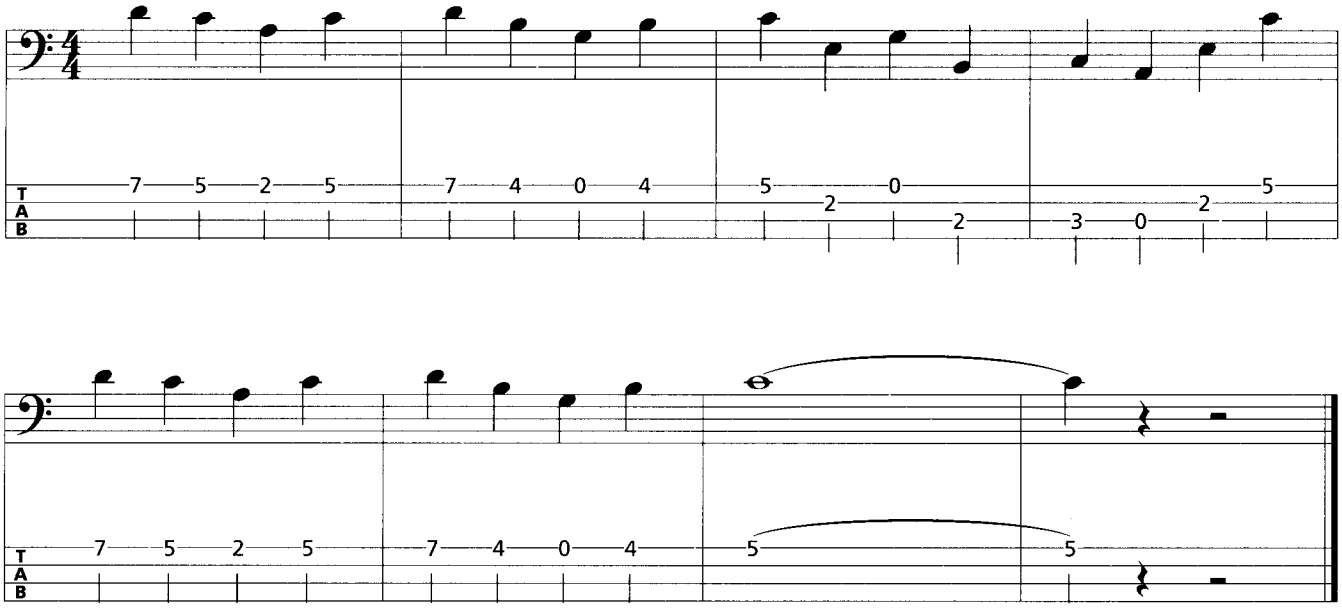
© 2001 by AMA Musikverlag



Track/Übg. 11



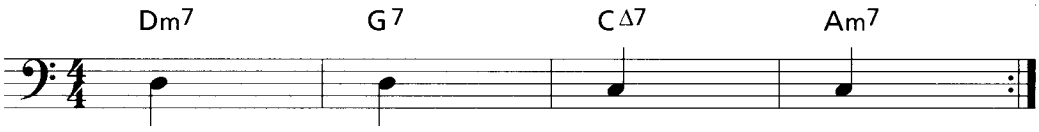
Track/Übg. 12



4.1.1.6 Übepatterns

Übg. 3

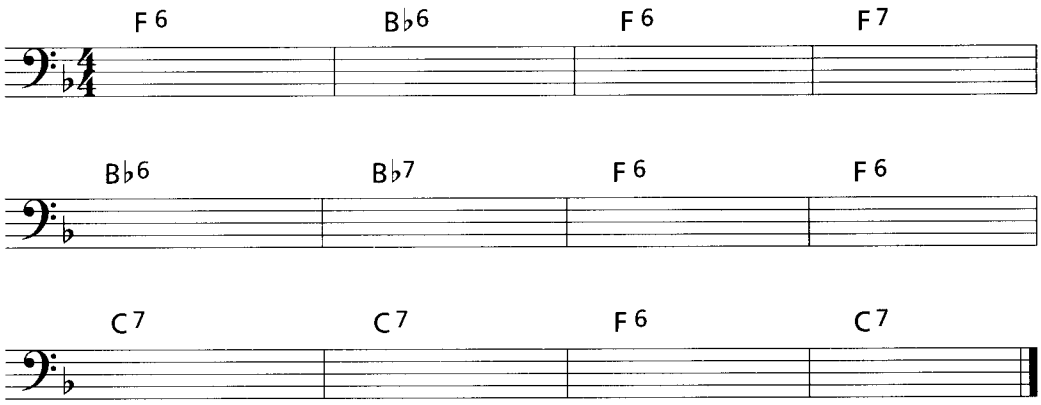
Übg. 4



© 2001 by AMA Musikverlag

4.1.2 Blues

4.1.2.1 Leadsheet

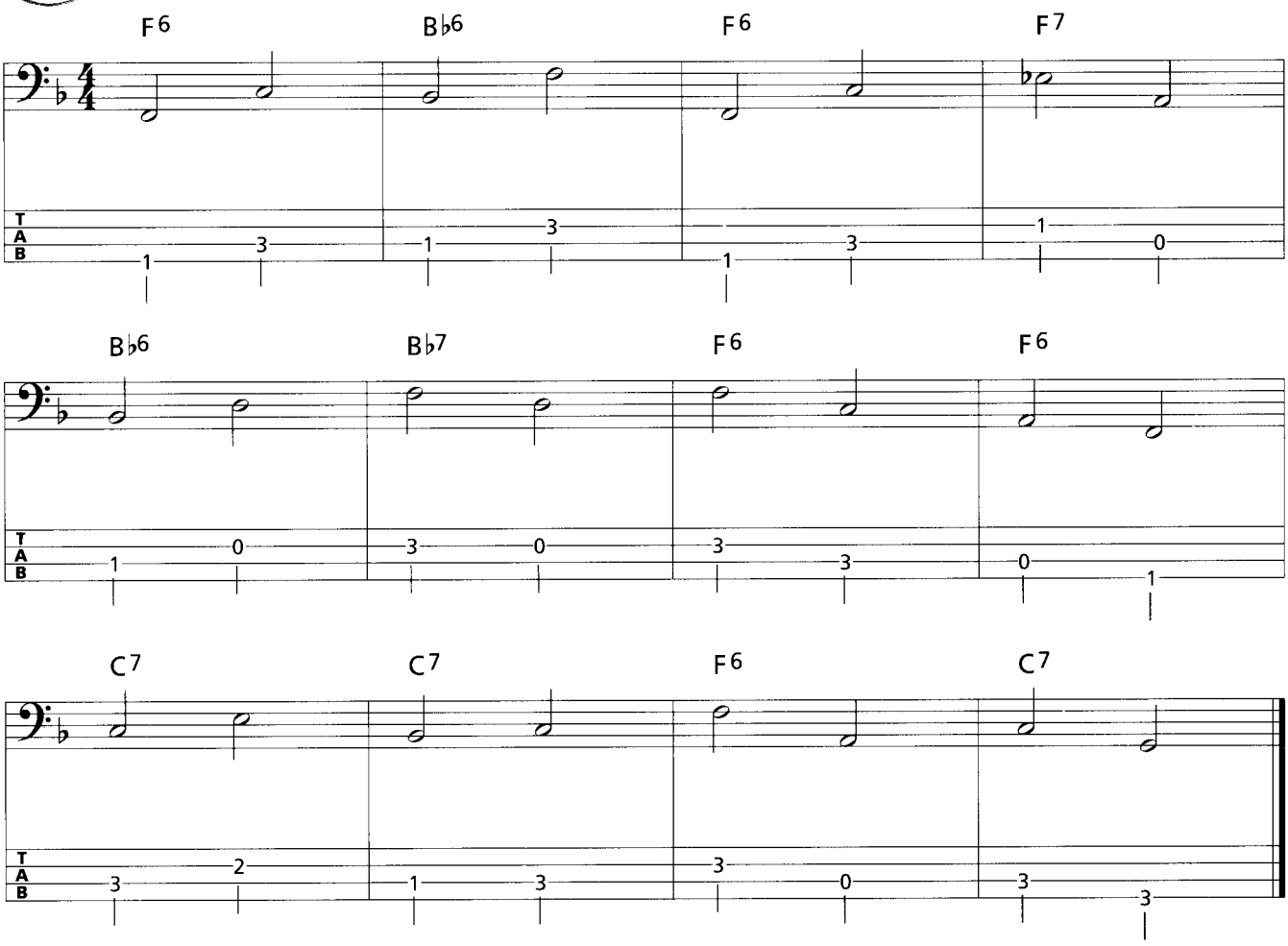


Blues-Basics – „Formel" für ein typisches, einfaches Bluesschema:

1 Takt Tonika, 1 Takt Subdominante, 2 Takte Tonika,
2 Takte Subdominante, 2 Takte Tonika,
2 Takte Dominante, 1 Takt Tonika, 1 Takt Dominante

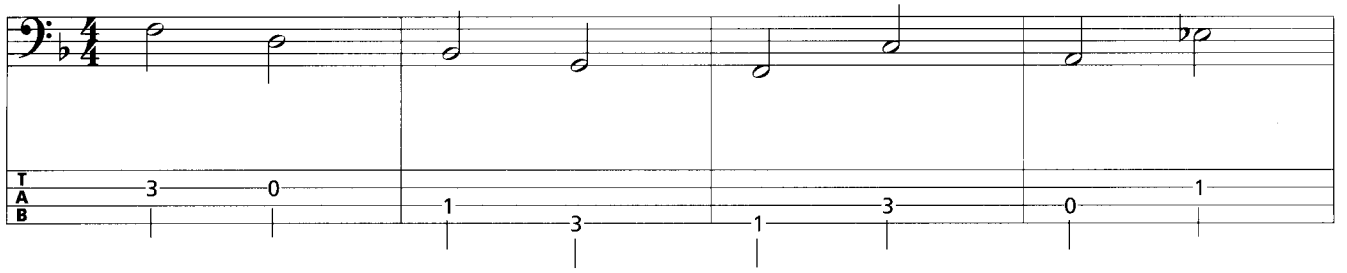
4.1.2.2 Basic Changes

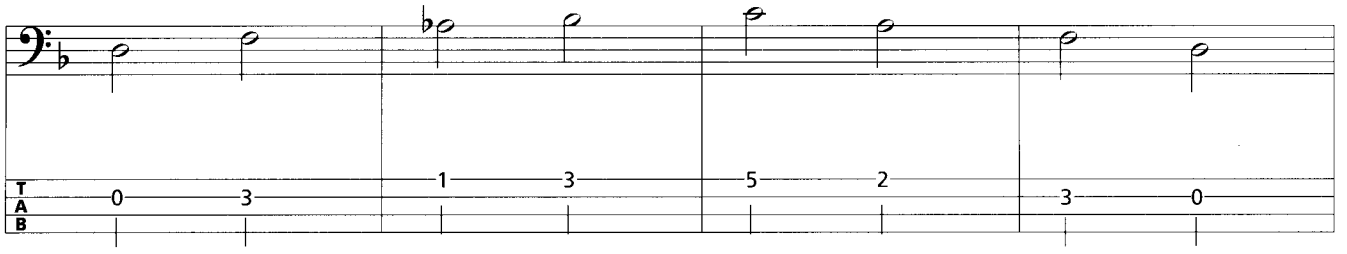
Track/Übg. 13

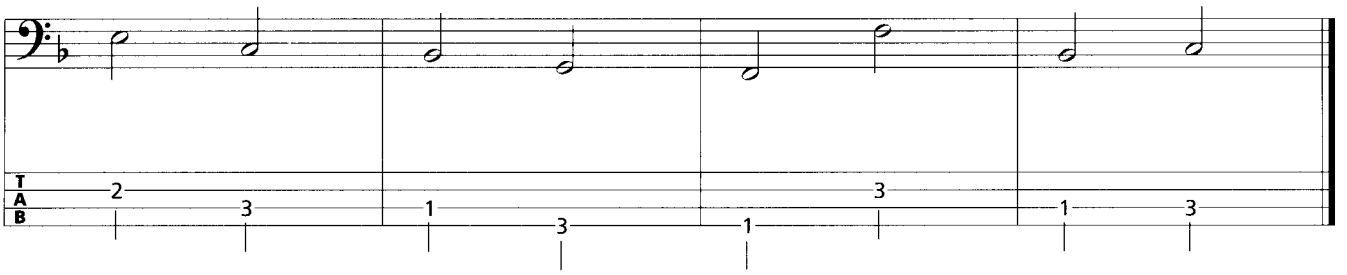


© 2001 by AMA Musikverlag

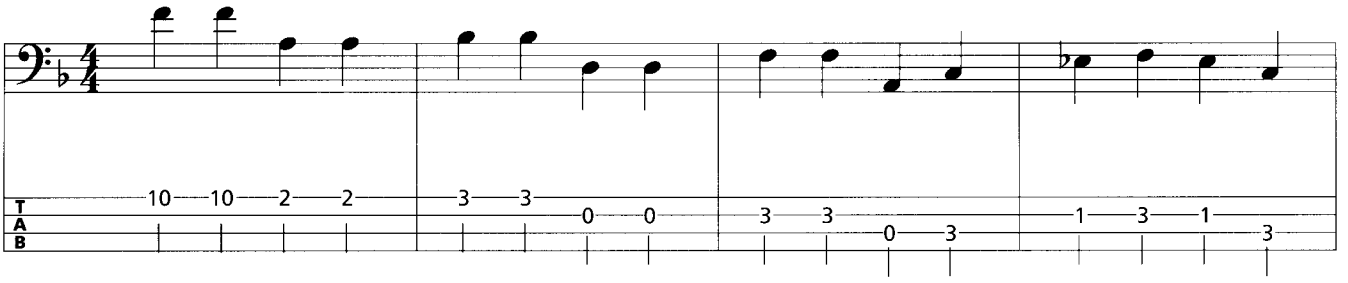
Track/Übg. 14

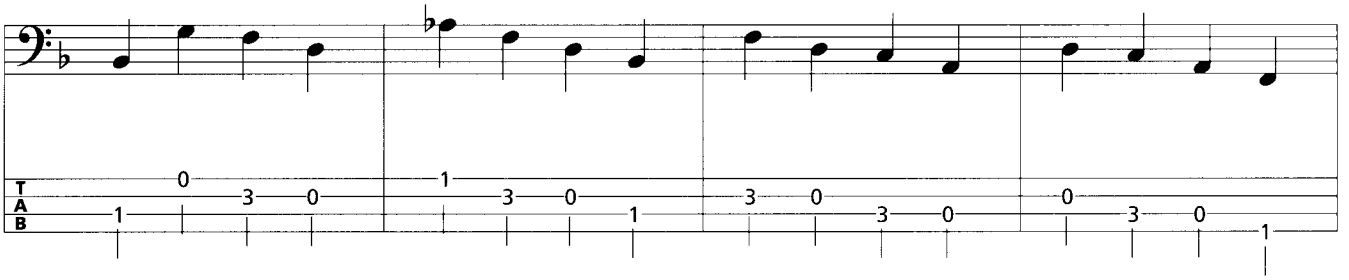


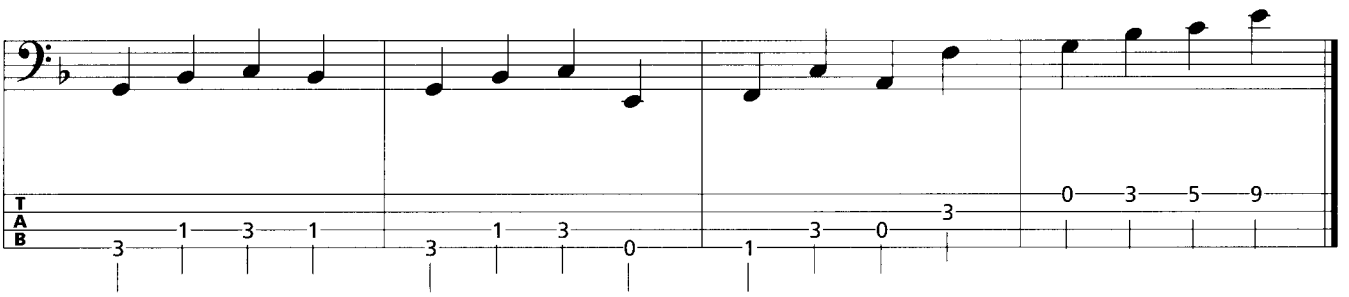




Track/Übg. 15

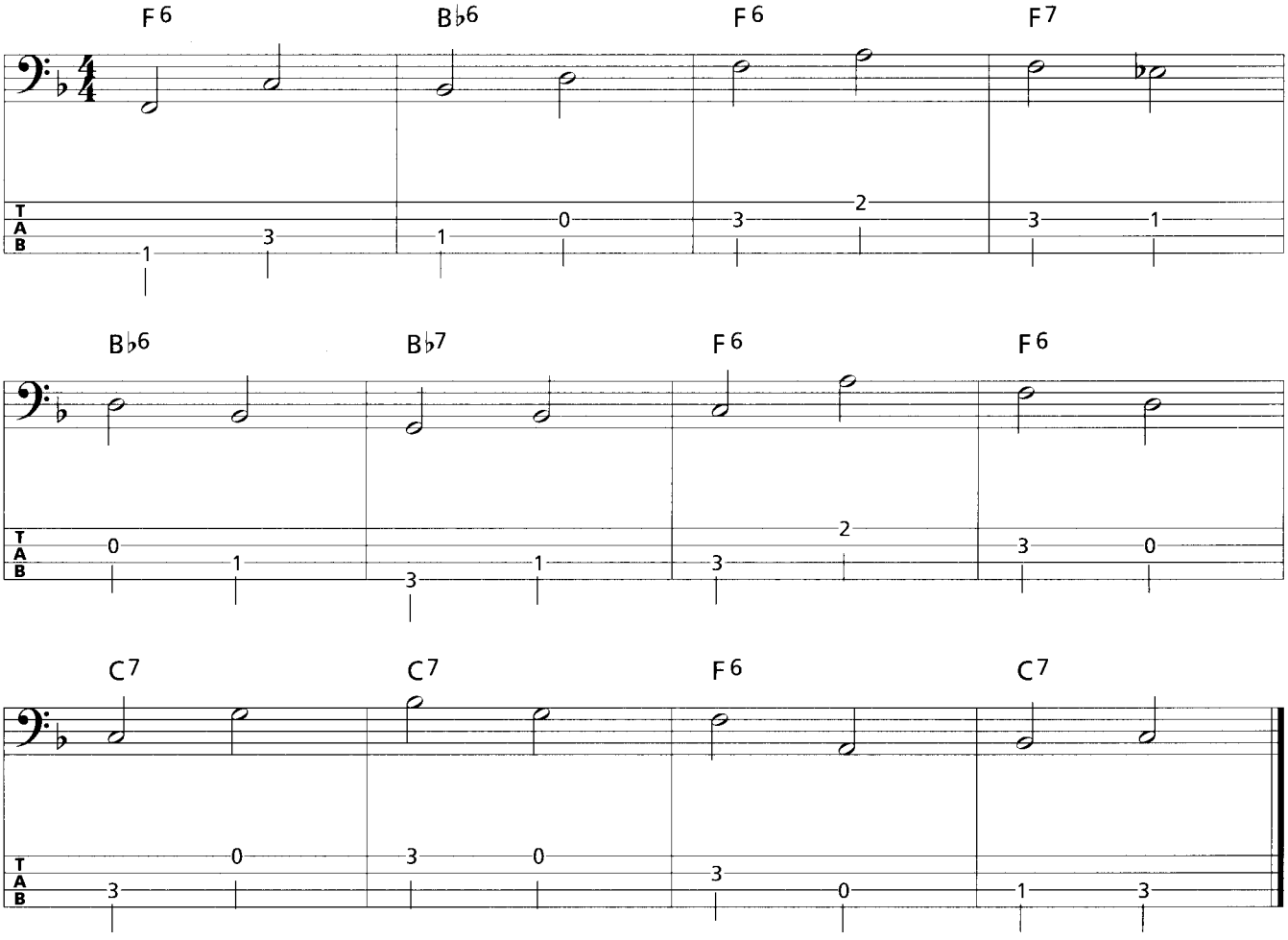




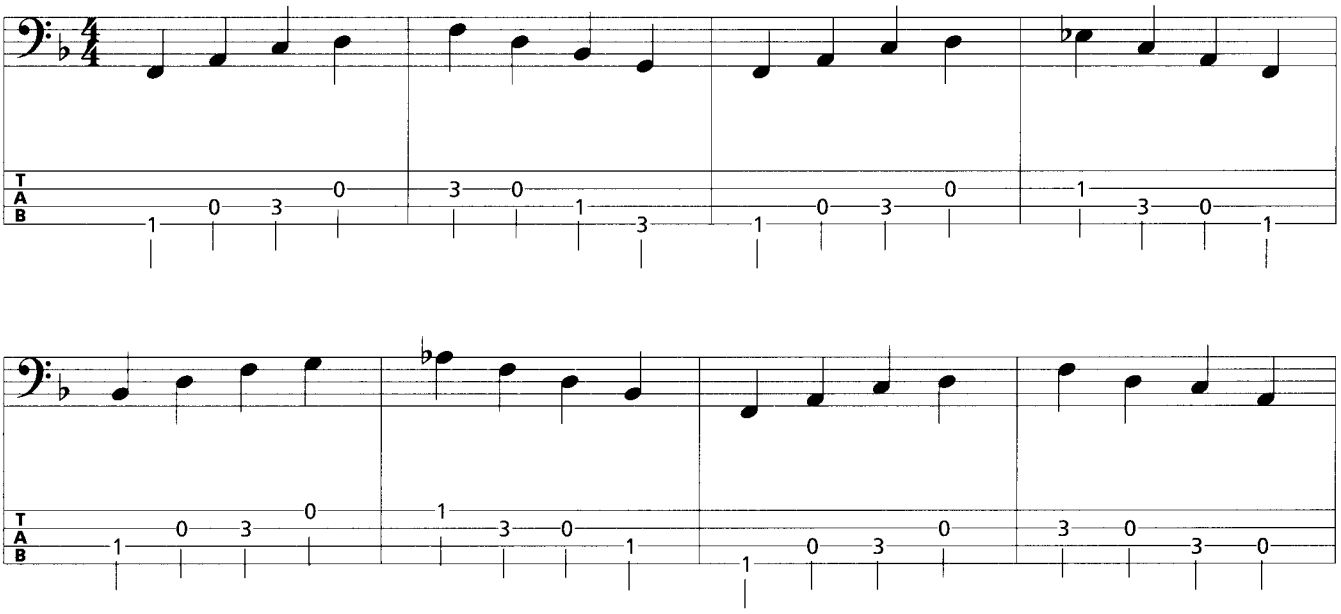


© 2001 by AMA Musikverlag

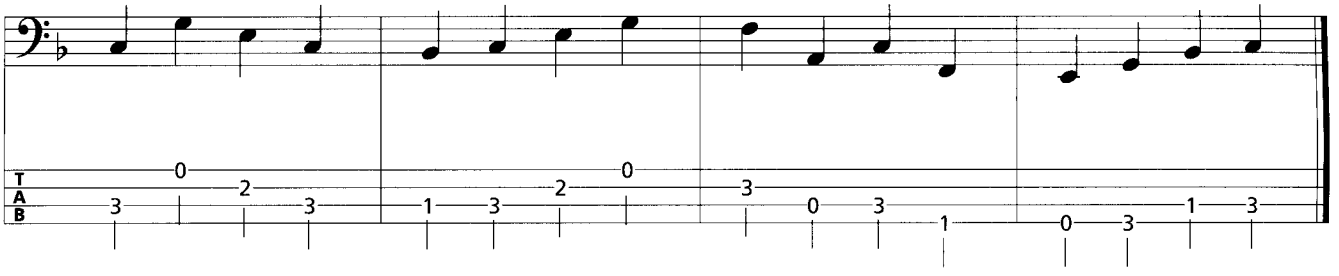
Track/Übg. 16



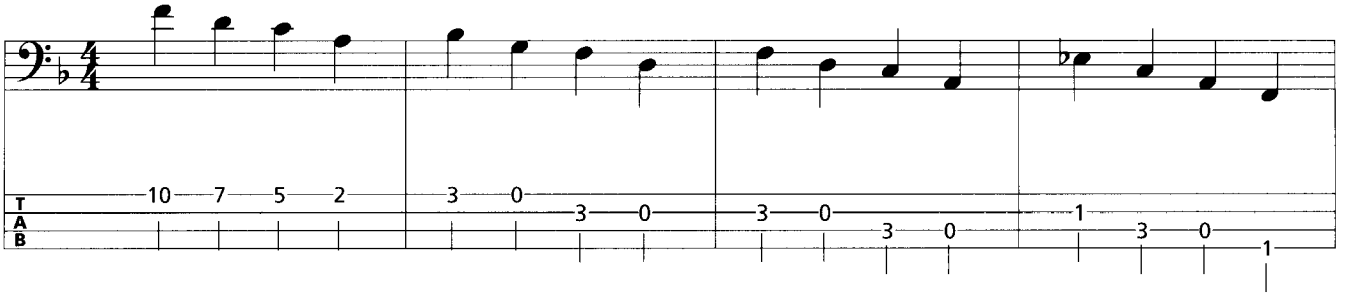
Track/Übg. 17

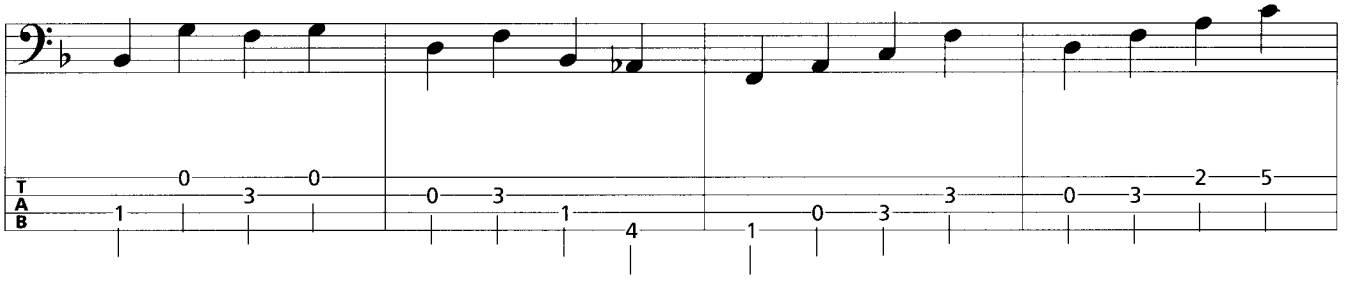


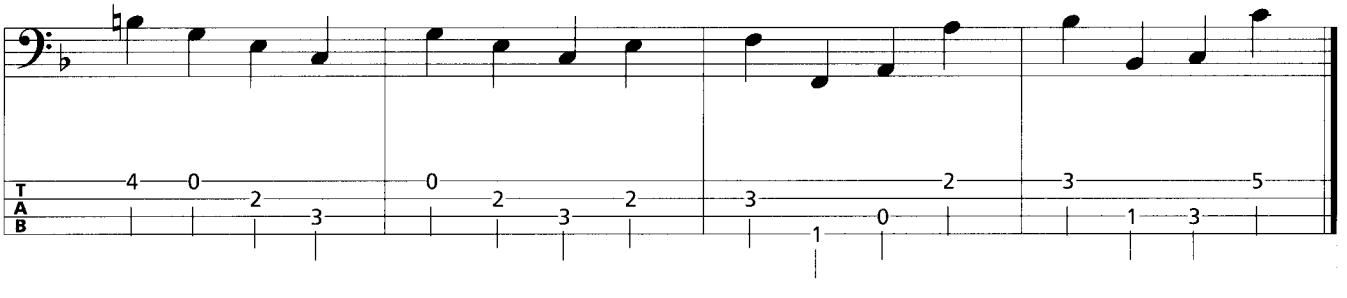
© 2001 by AMA Musikverlag



Track/Übg. 18

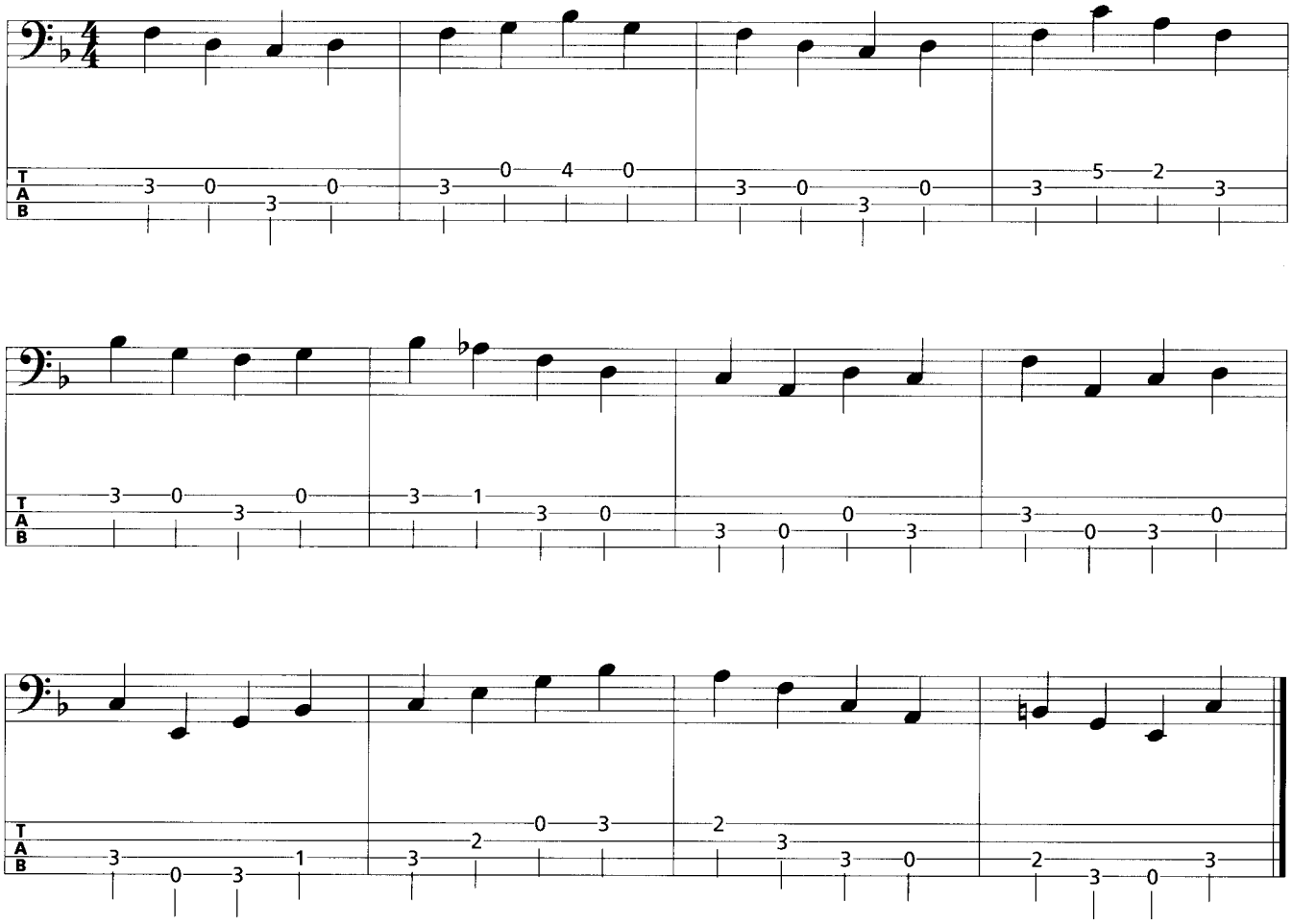




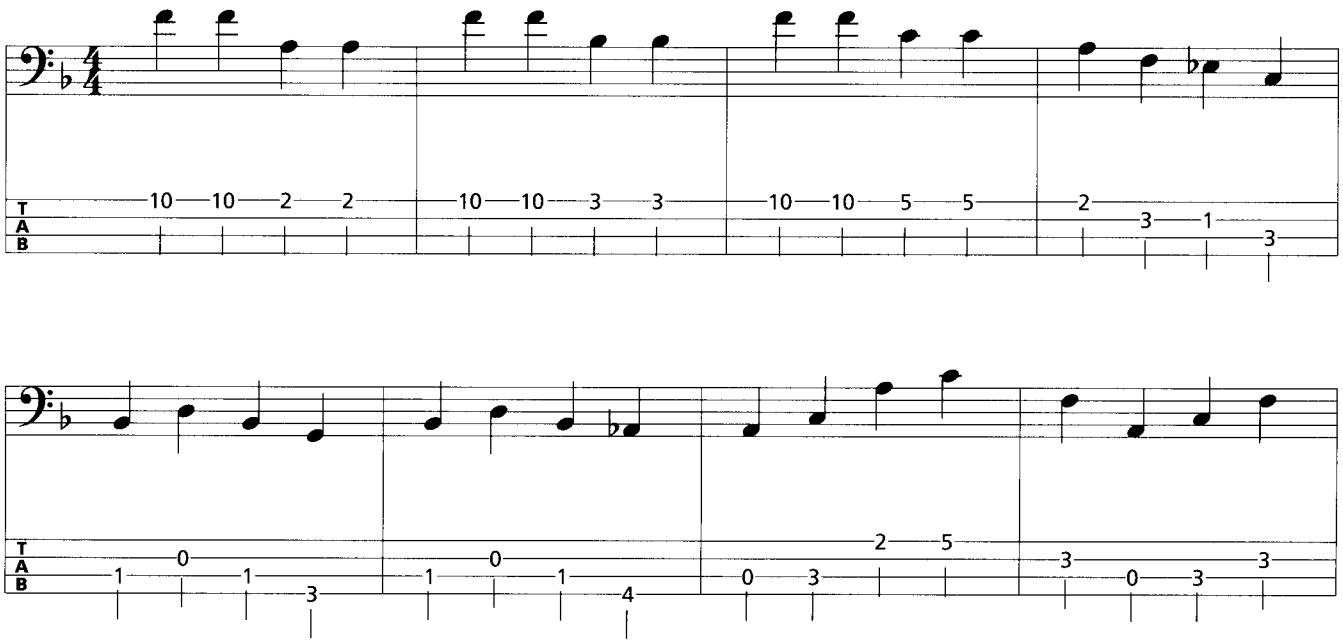


© 2001 by AMA Musikverlag

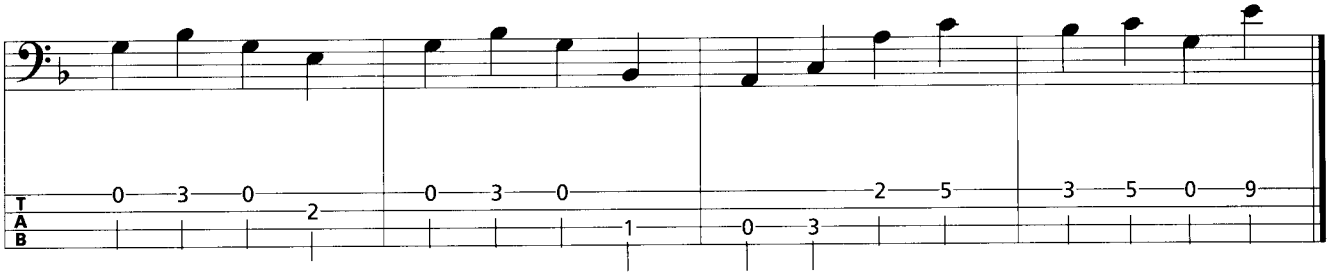
Track/Übg. 19



Track/Übg. 20

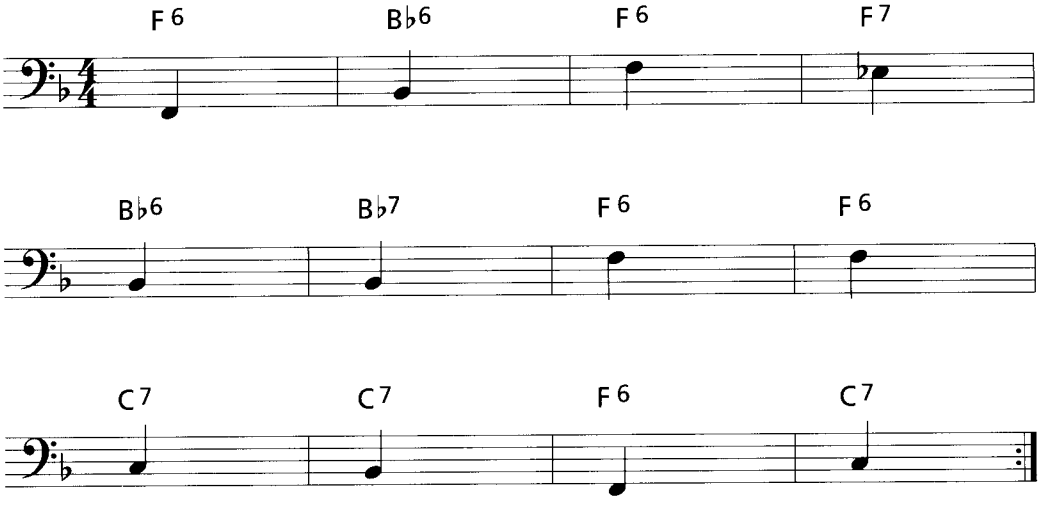


© 2001 by AMA Musikverlag

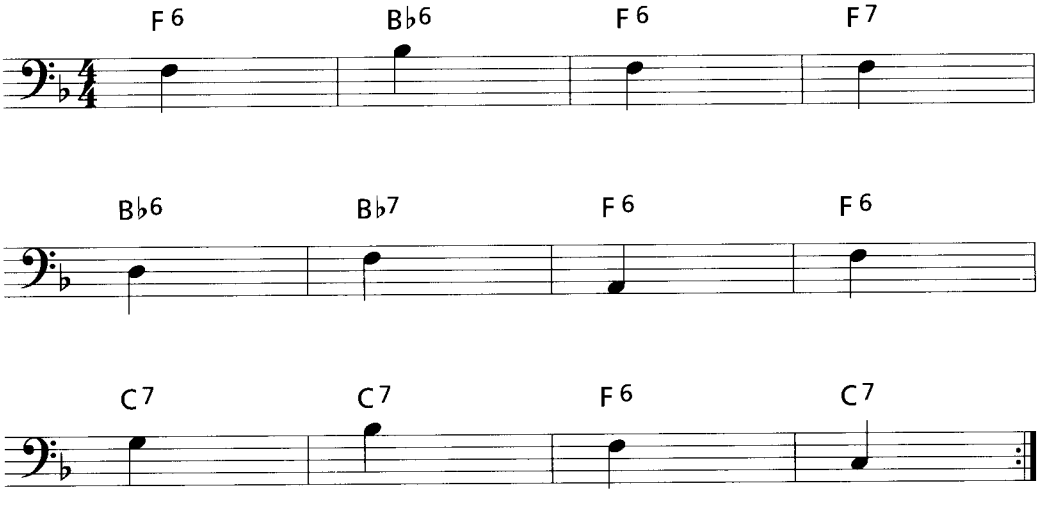


4.1.2.3 Übepatterns

Übg. 1



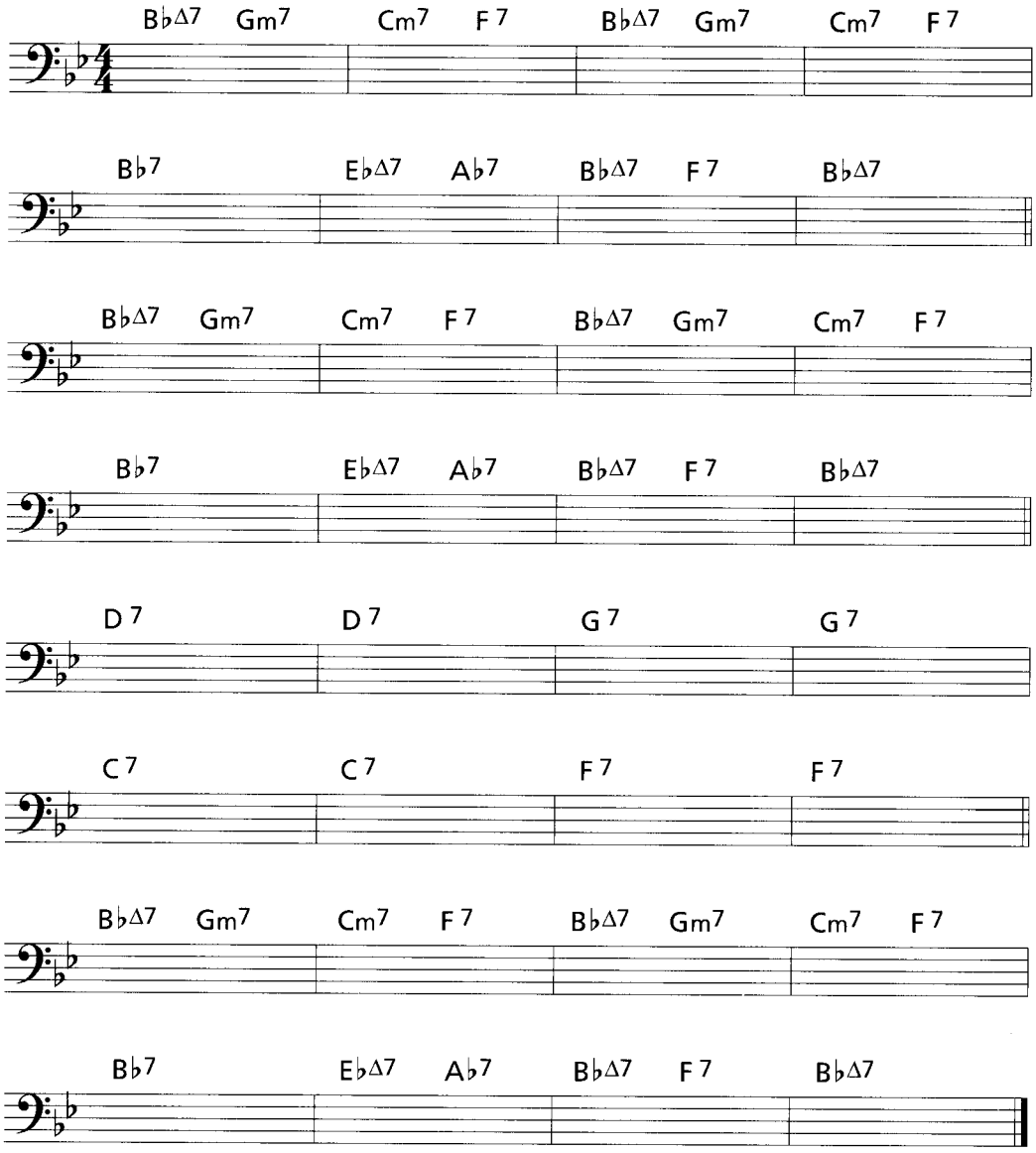
Übg. 2



© 2001 by AMA Musikverlag

4.1.3 Rhythm Changes

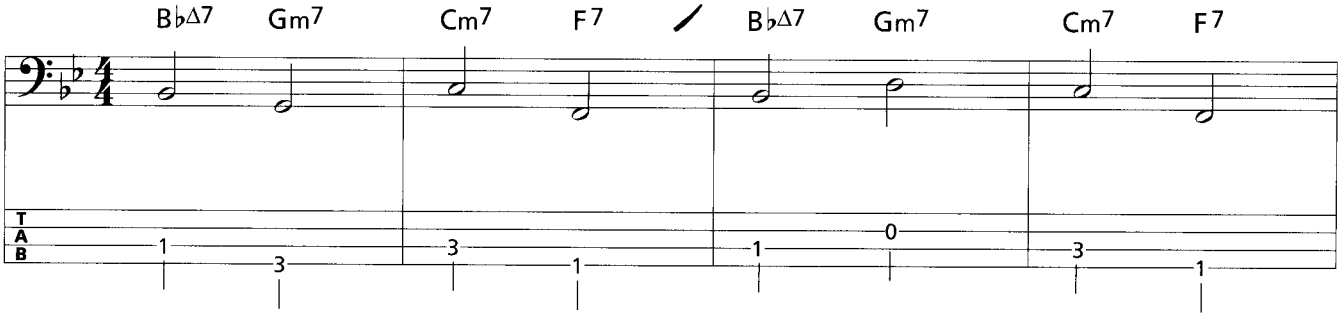
4.1.3.1 Leadsheet



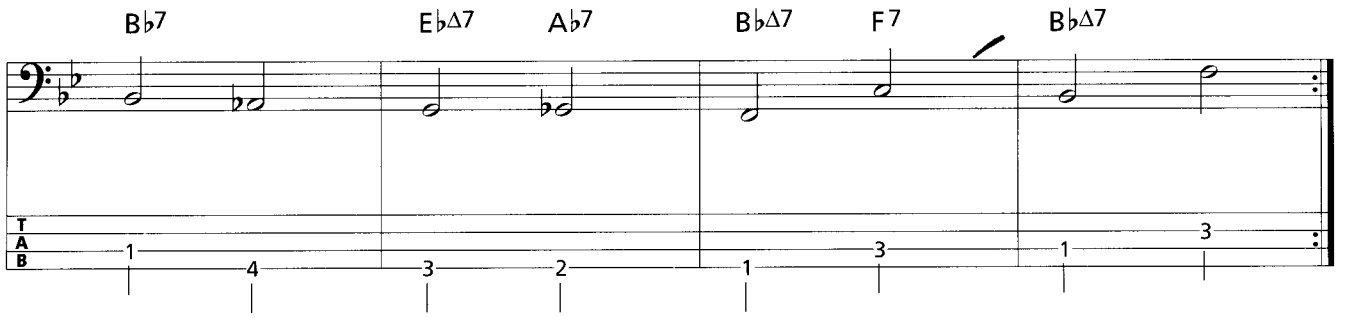
Anmerkung: Akkordfolge als Grundlage für Improvisationen und/oder als Akkordvorlage für Themen nach „I Got Rhythm" von Ira & George Gershwin, Rhythm Changes genannt.

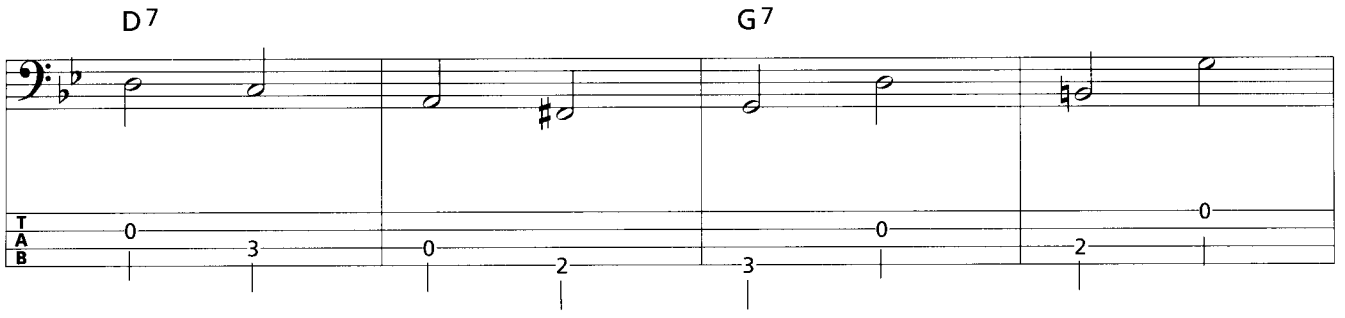
4.1.3.2 Basic Changes

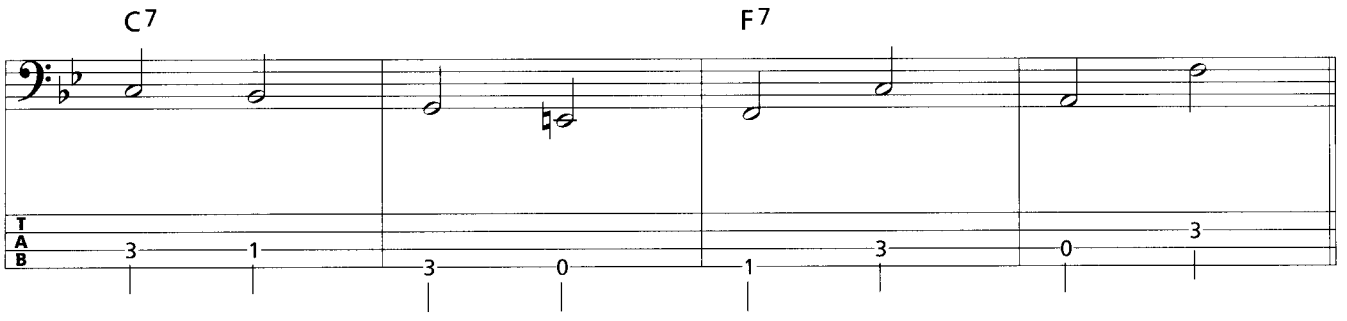
Track/Übg. 21

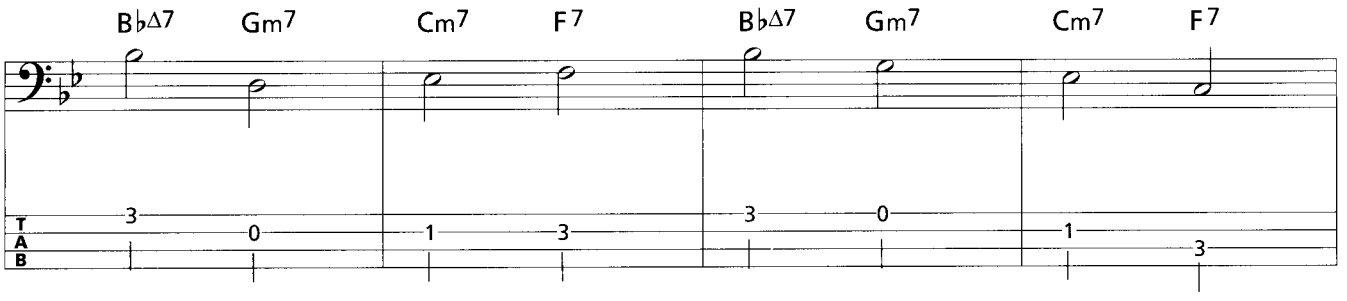


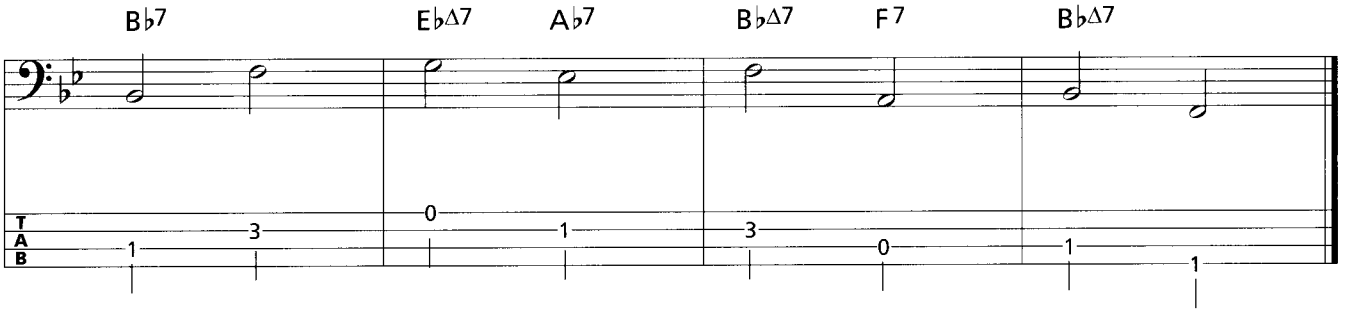
© 2001 by AMA Musikverlag





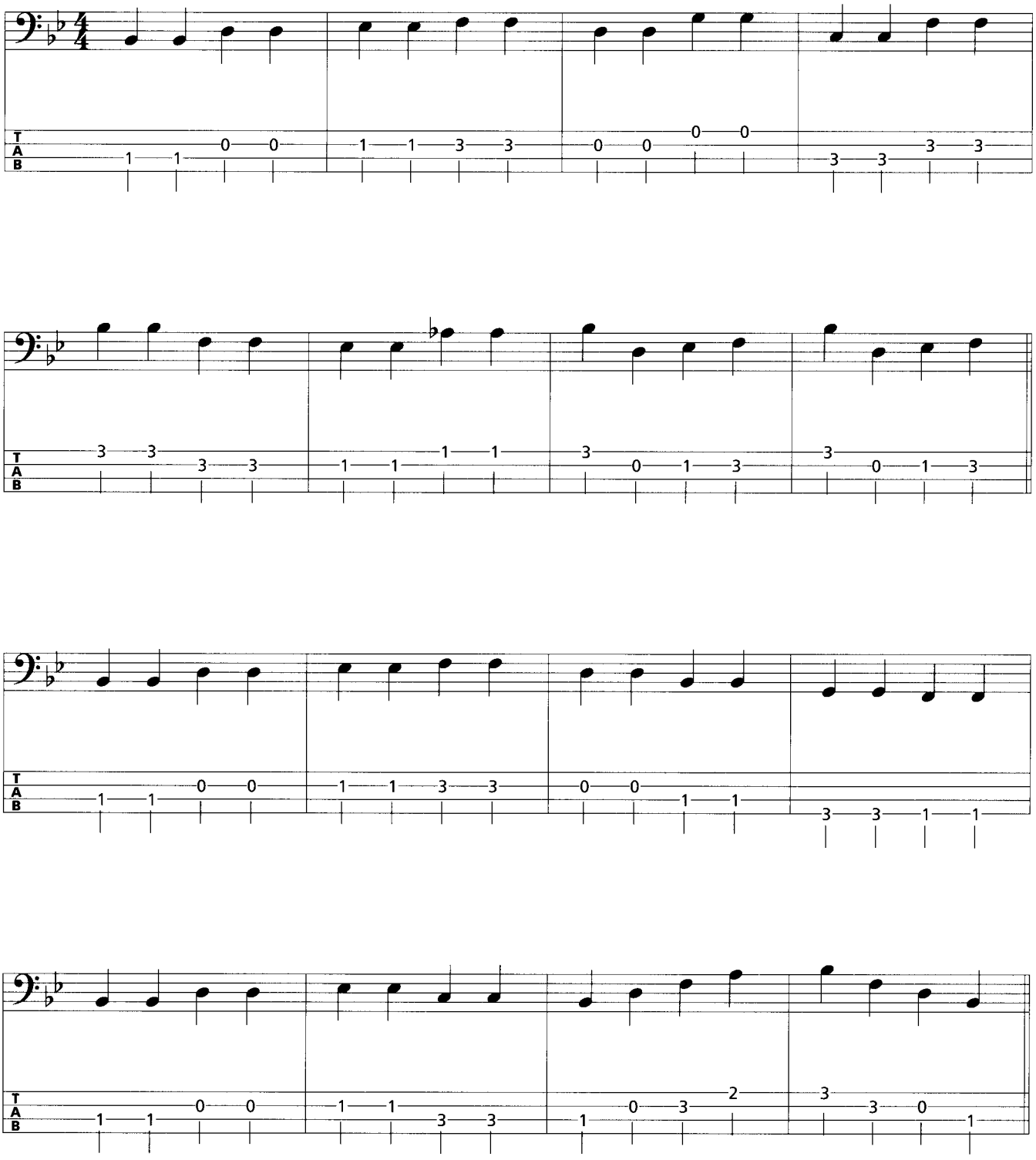




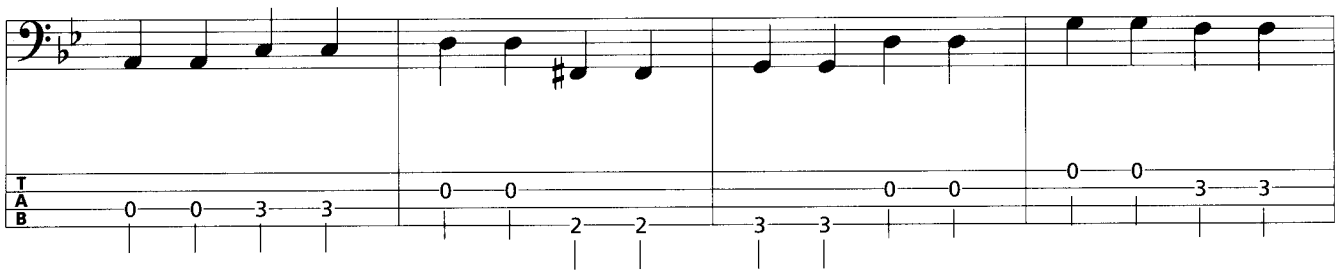


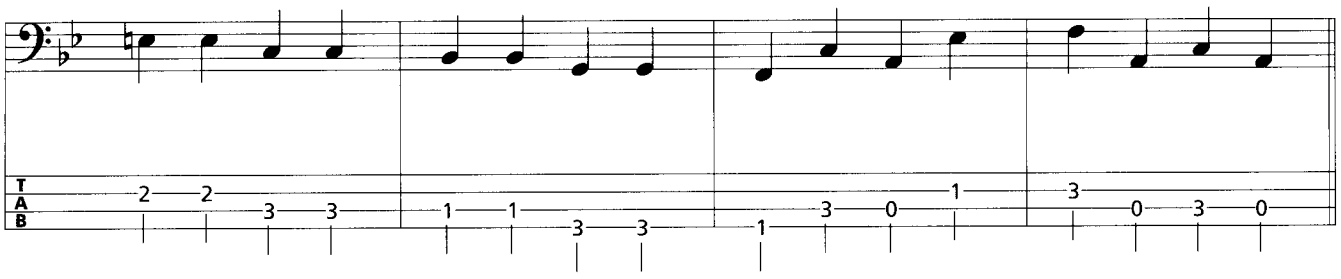
© 2001 by AMA Musikverlag

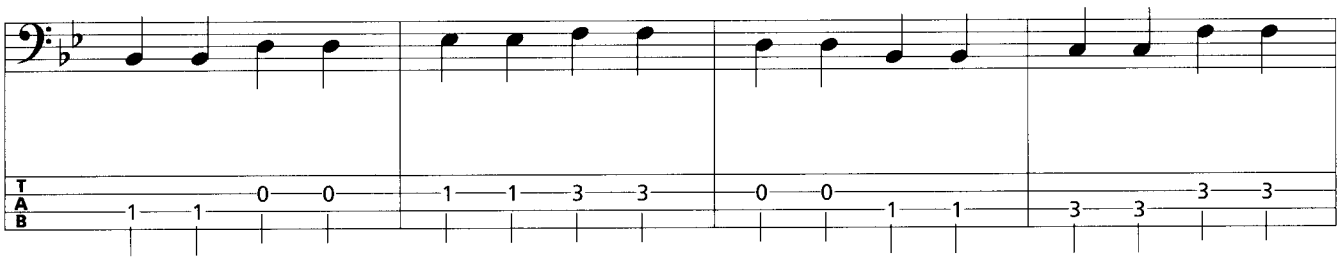
Track/Übg. 22

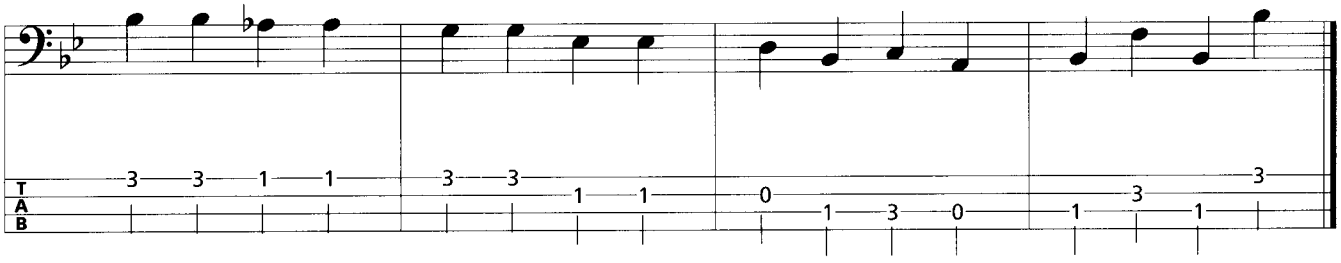


© 2001 by AMA Musikverlag



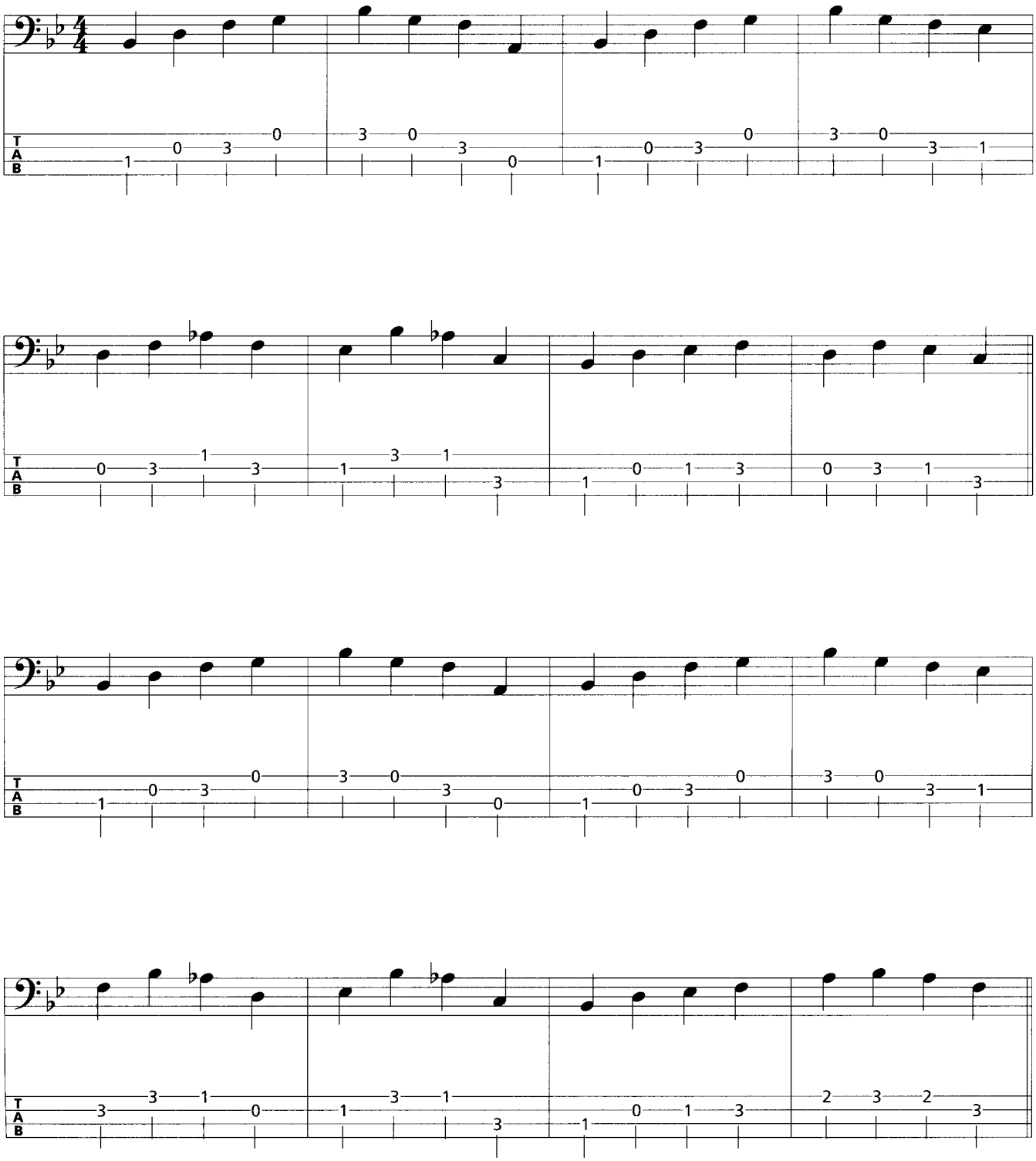




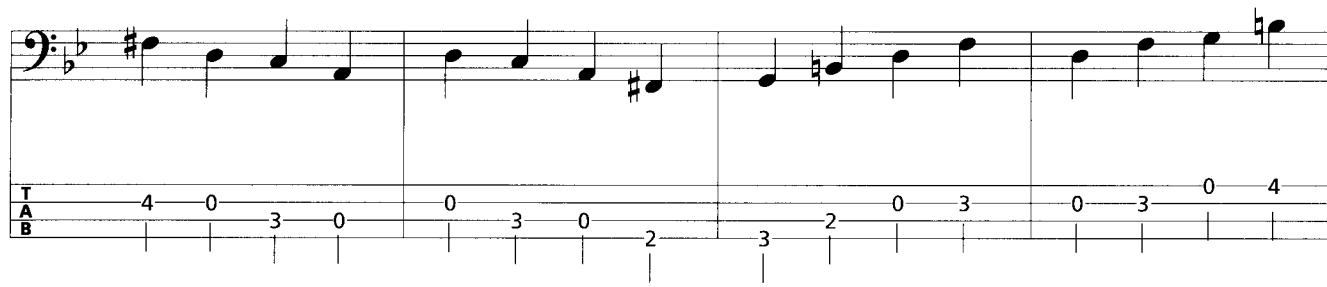


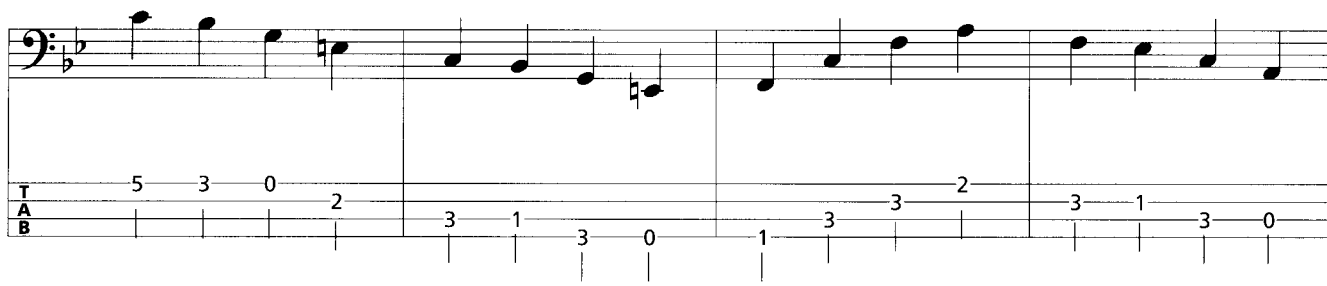
© 2001 by AMA Musikverlag

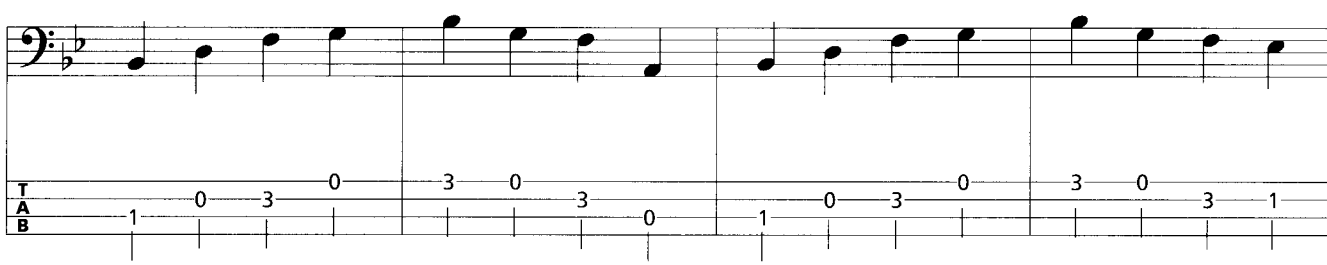
Track/Übg. 23

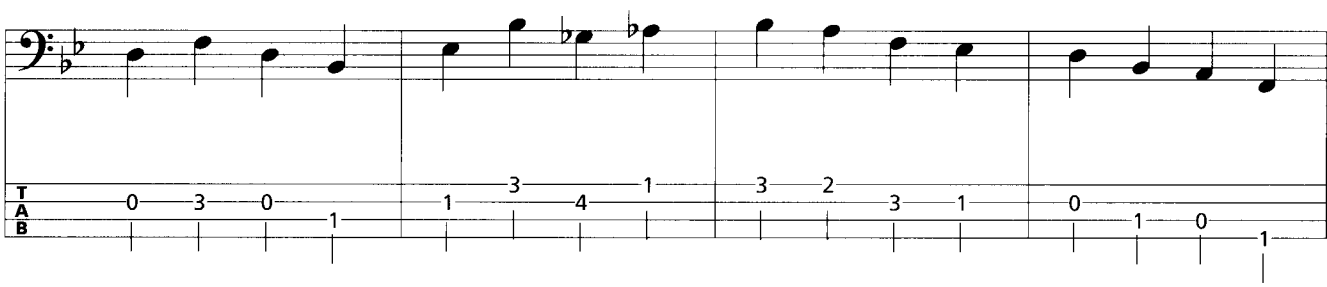


© 2001 by AMA Musikverlag



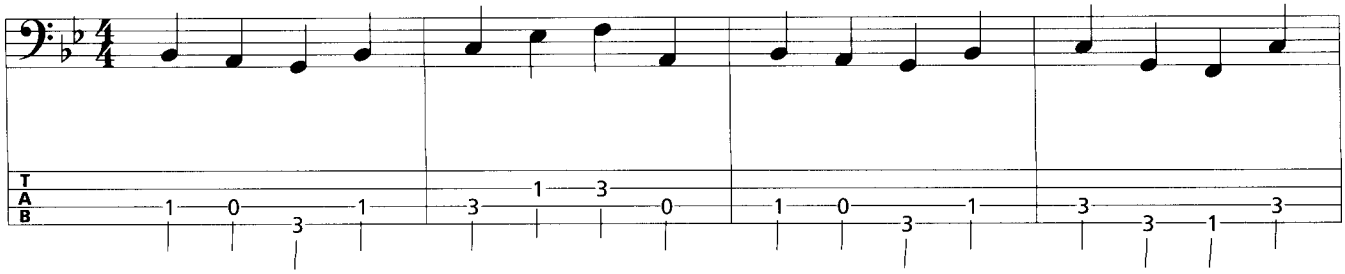


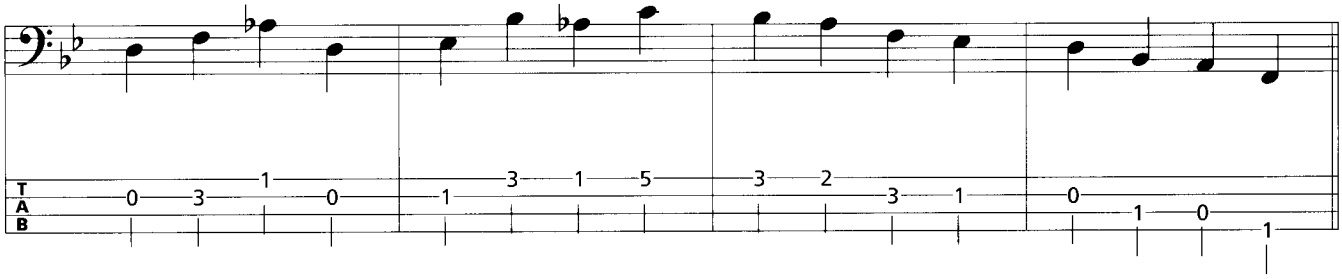


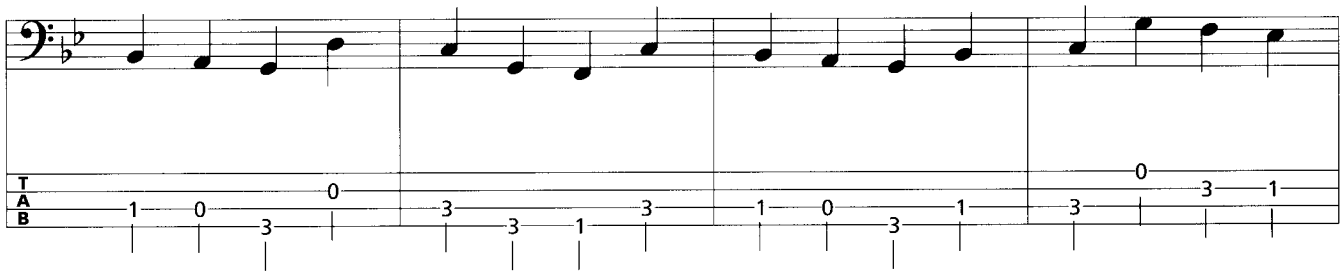


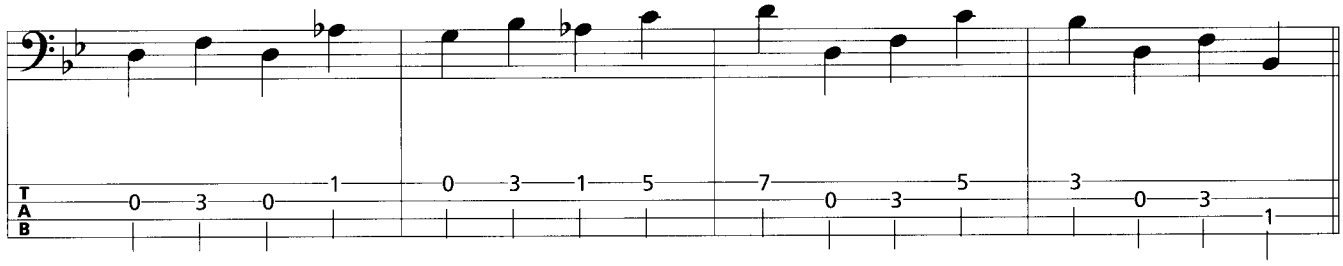
© 2001 by AMA Musikverlag

Track/Übg. 24

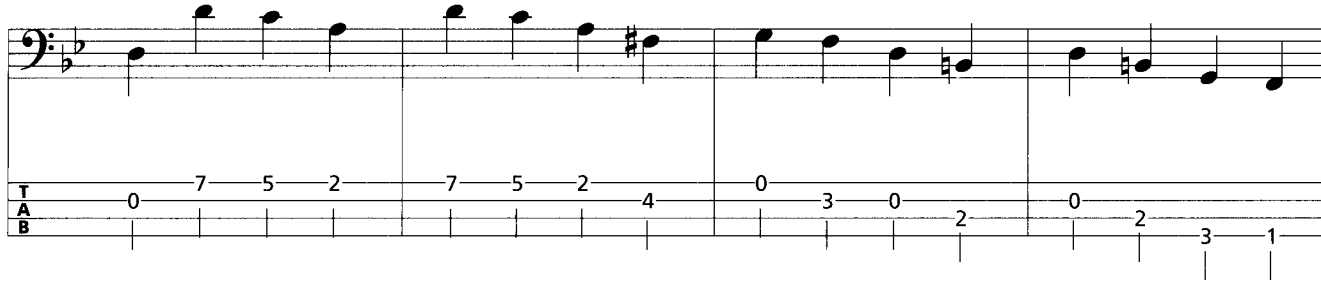


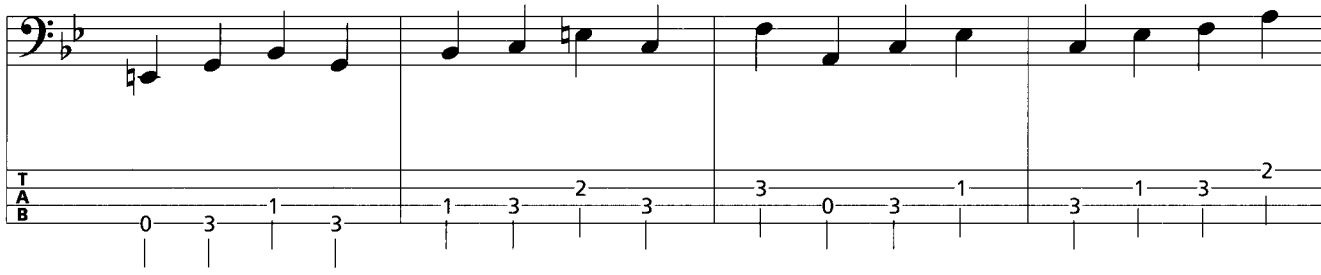


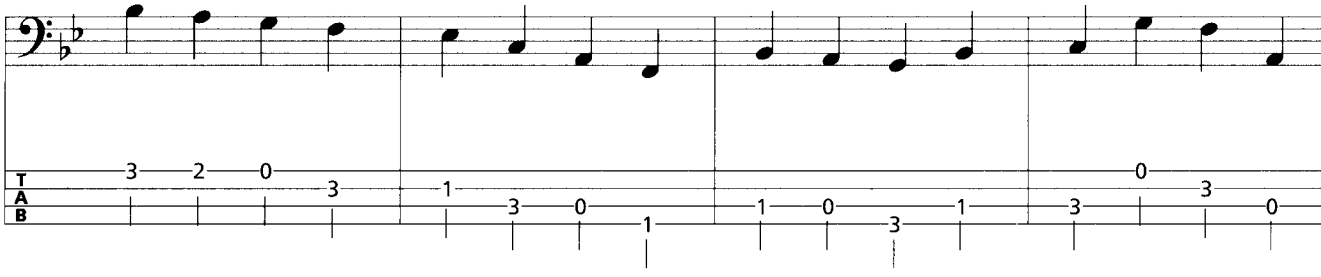


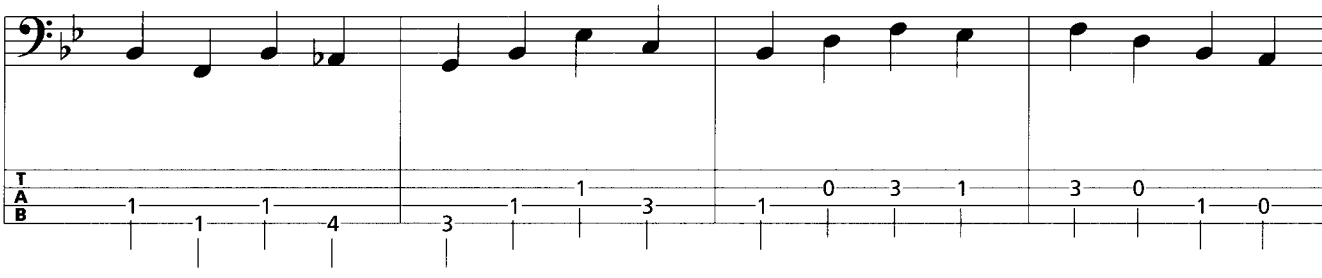


© 2001 by AMA Musikverlag



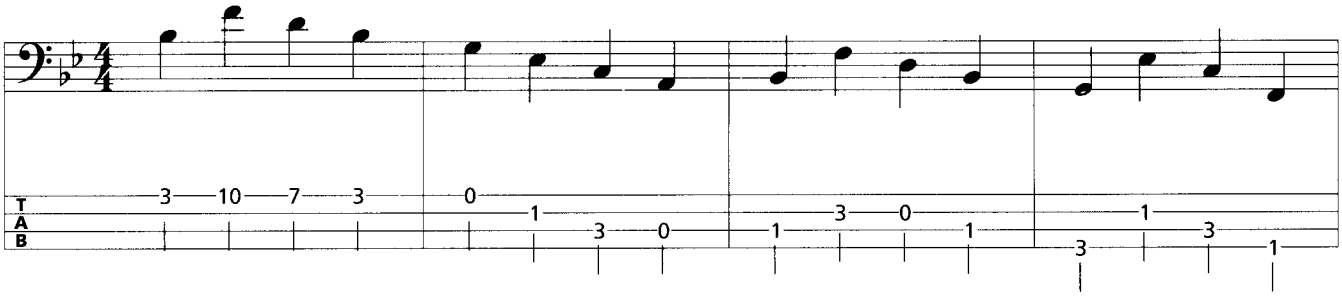


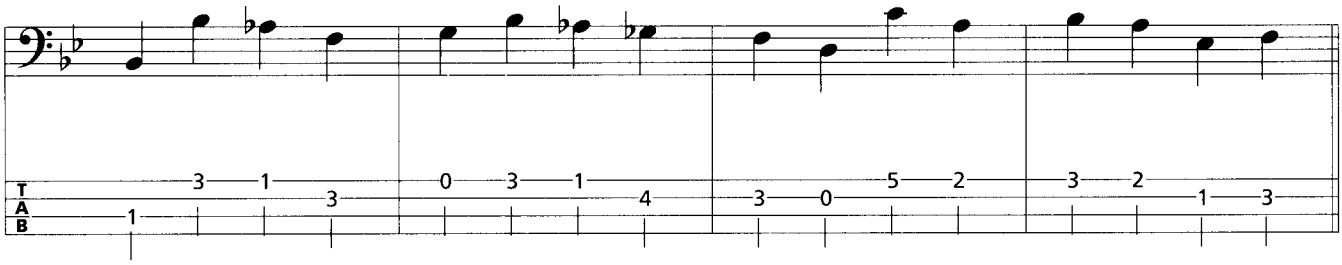


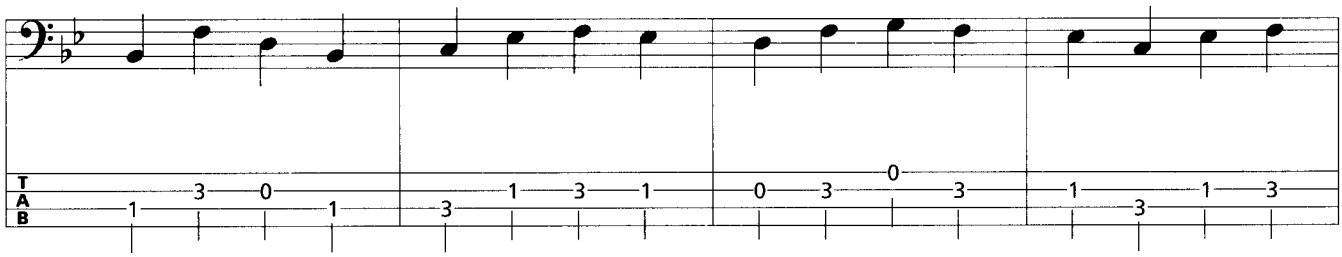


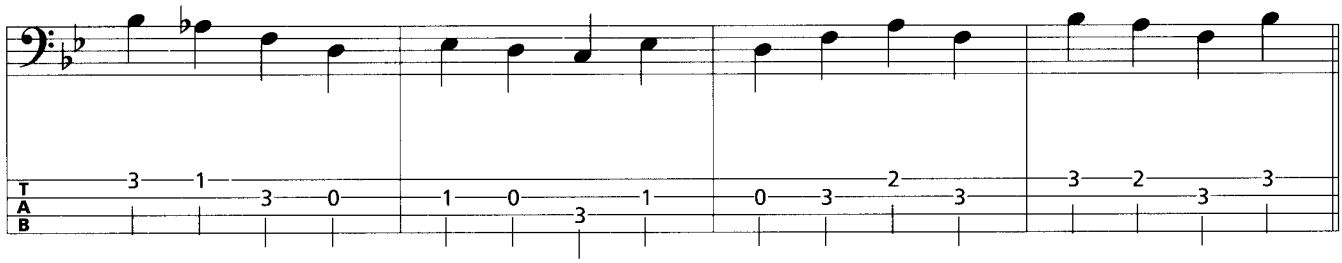
© 2001 by AMA Musikverlag

Track/Übg. 25

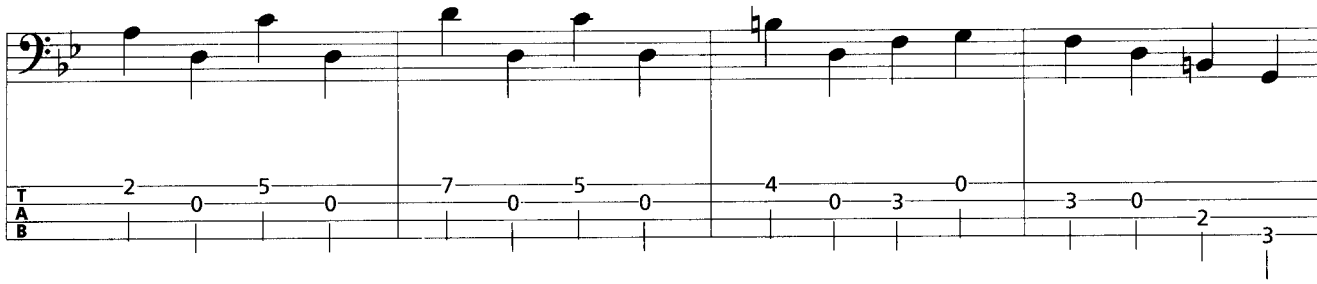


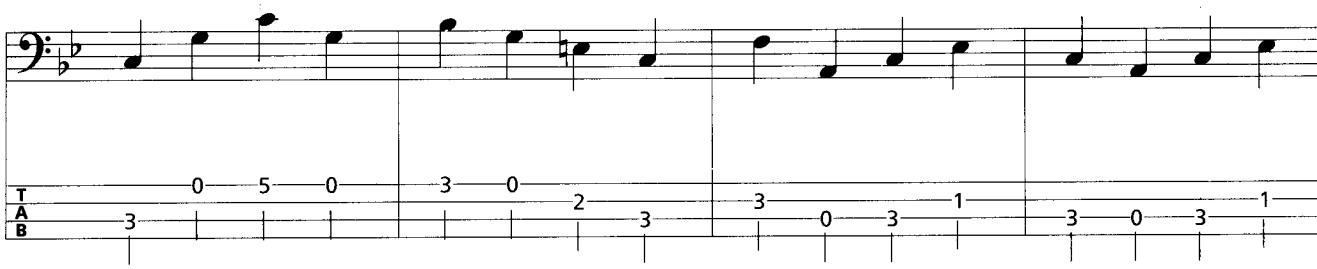


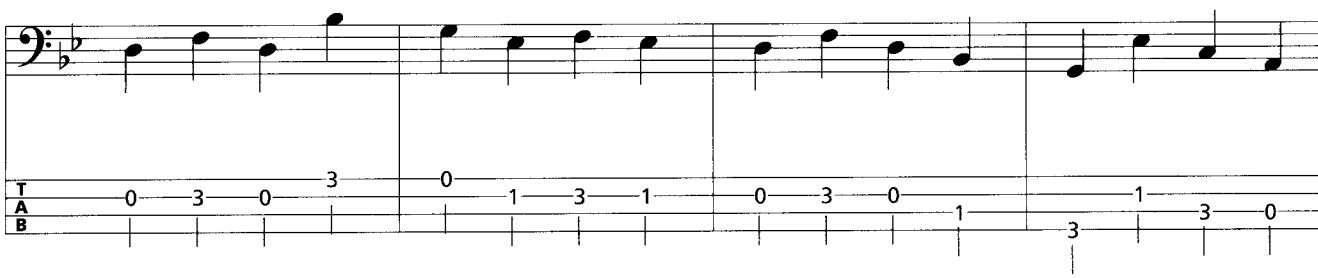


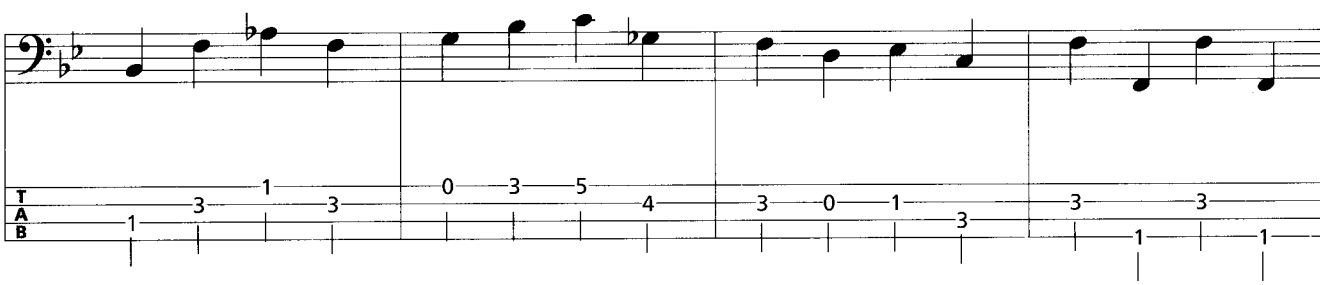


© 2001 by AMA Musikverlag



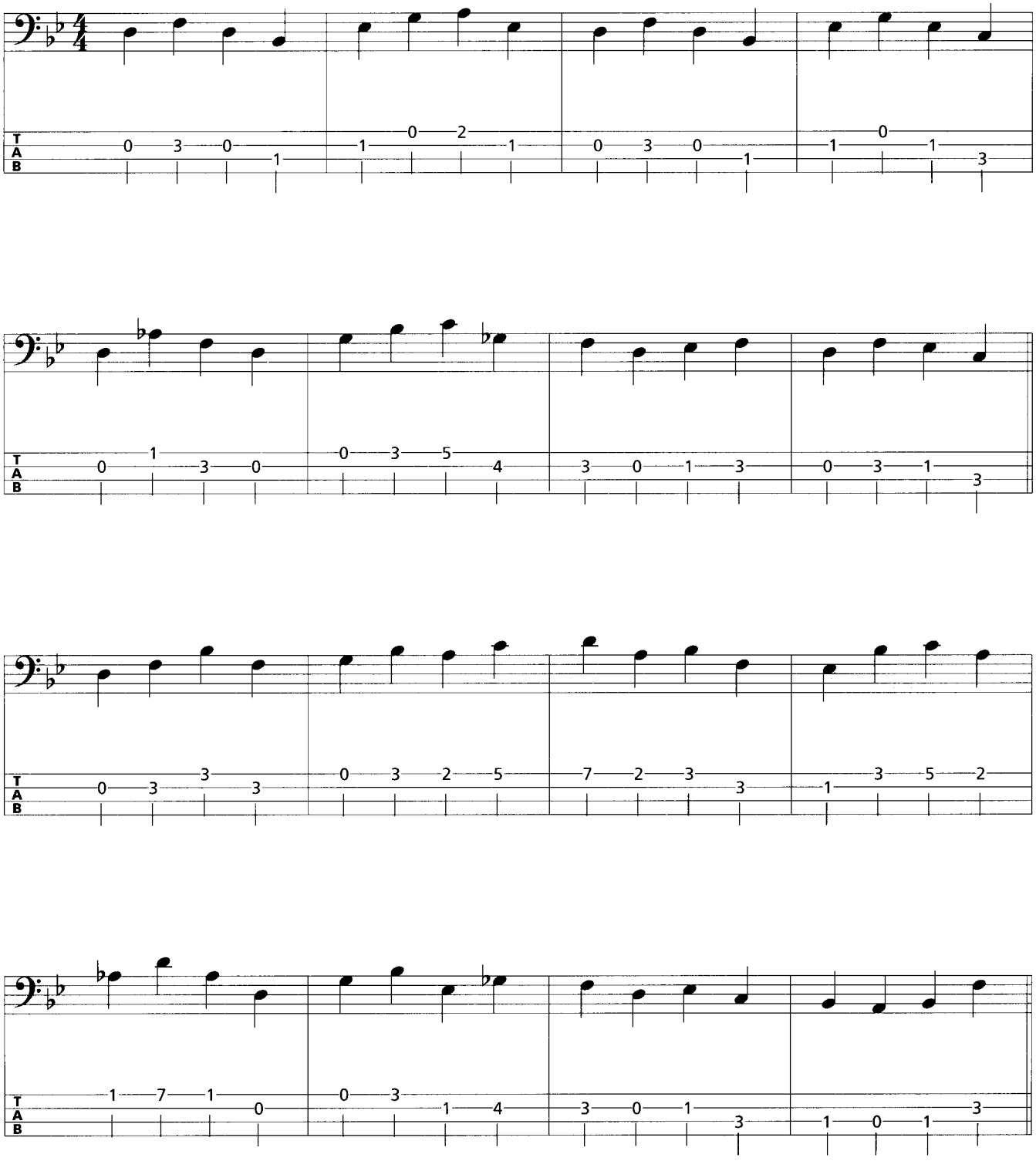




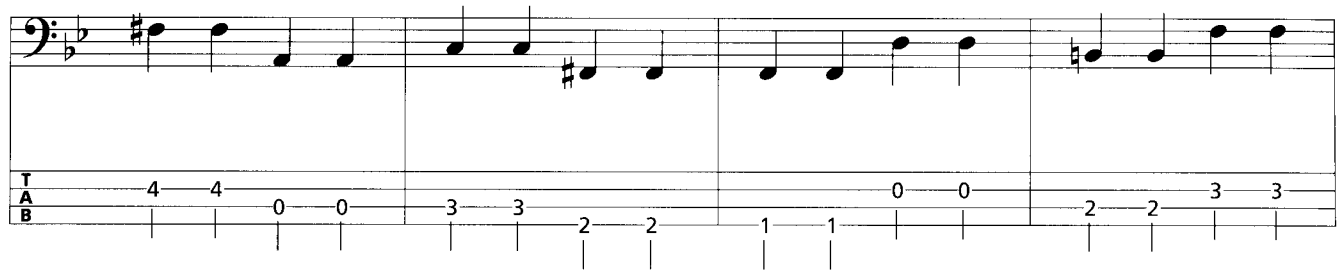


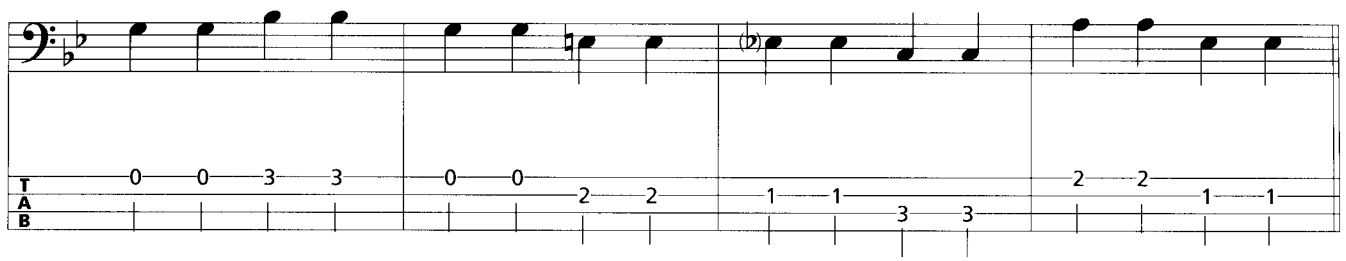
© 2001 by AMA Musikverlag

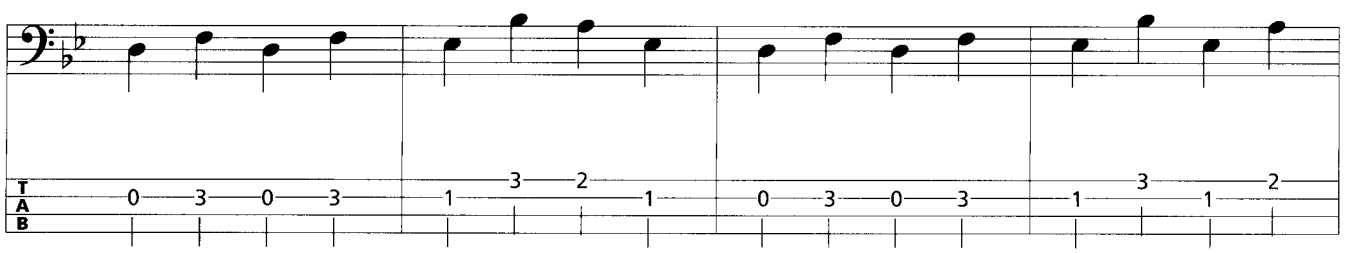
Track/Übg. 26

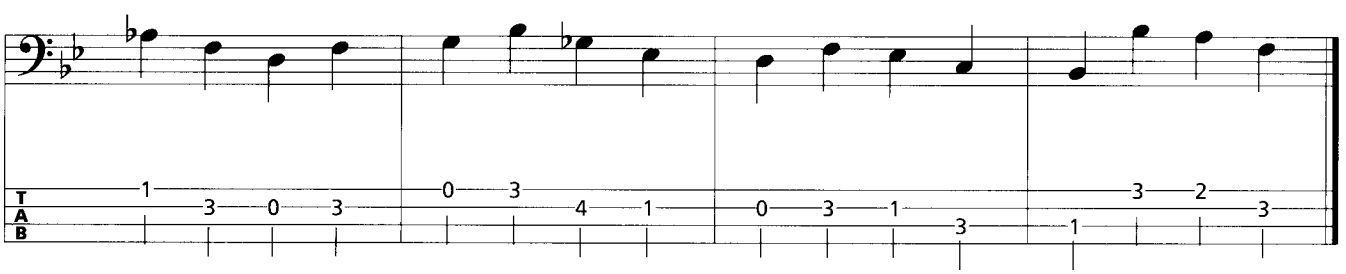


© 2001 by AMA Musikverlag



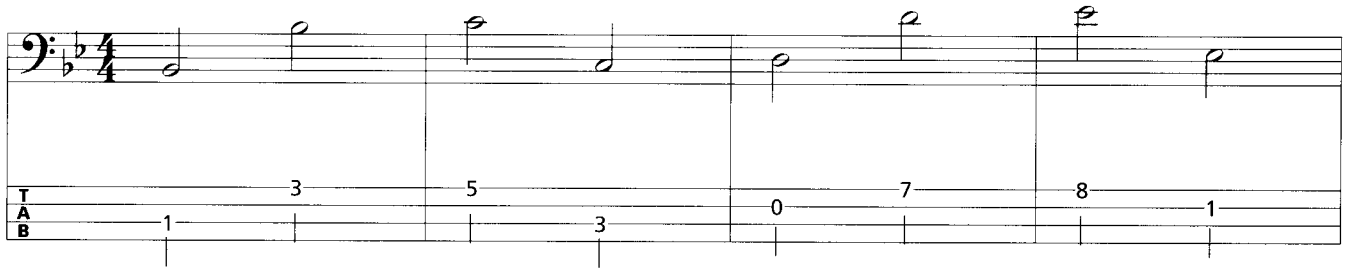


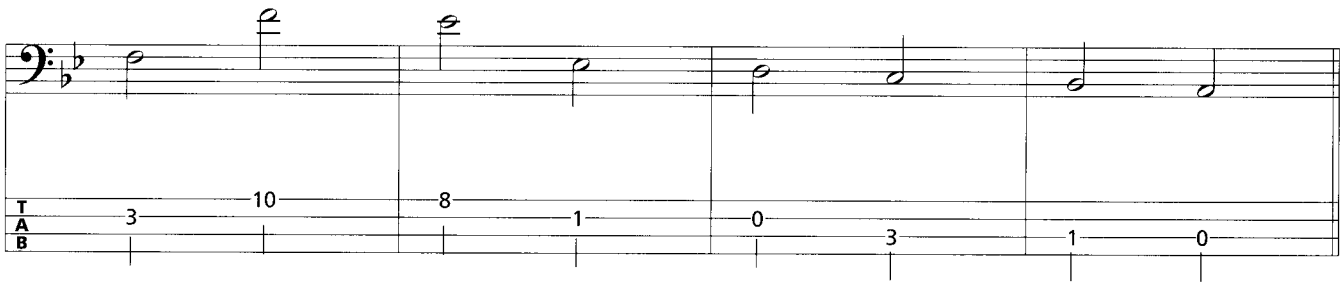


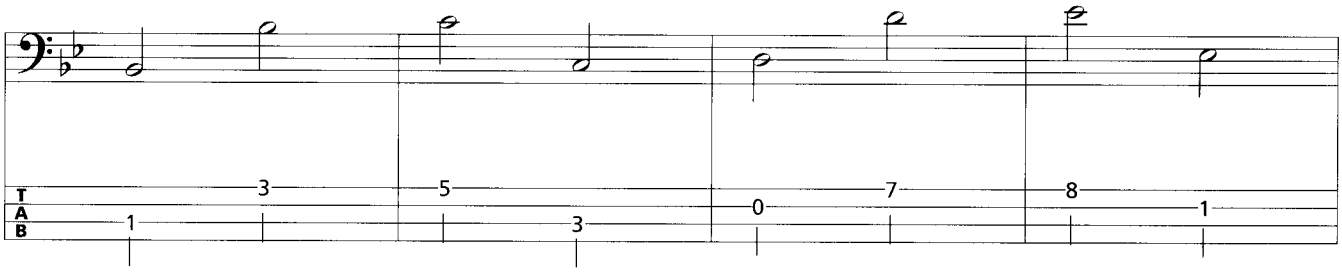


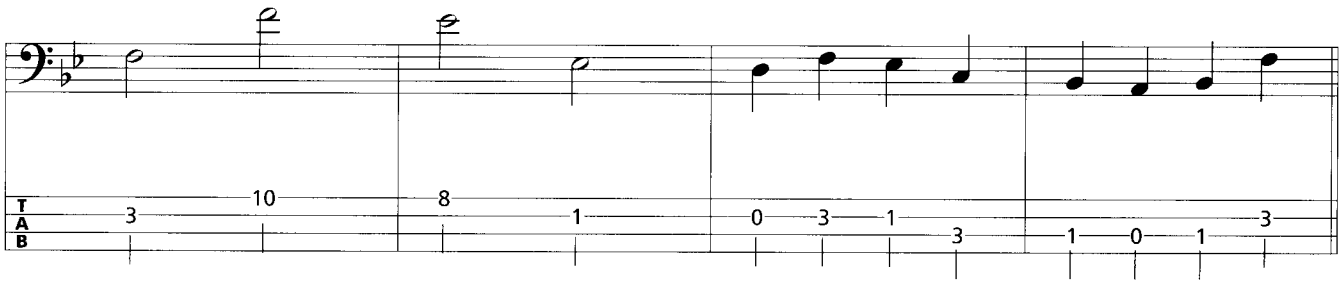
© 2001 by AMA Musikverlag

Track/Übg. 27

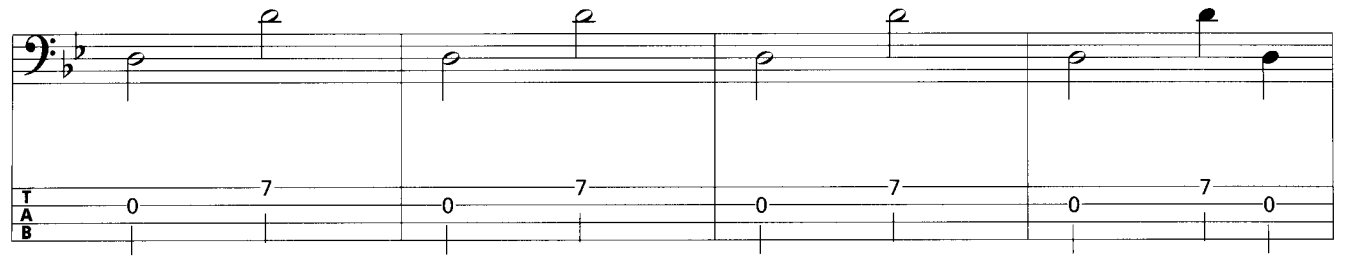


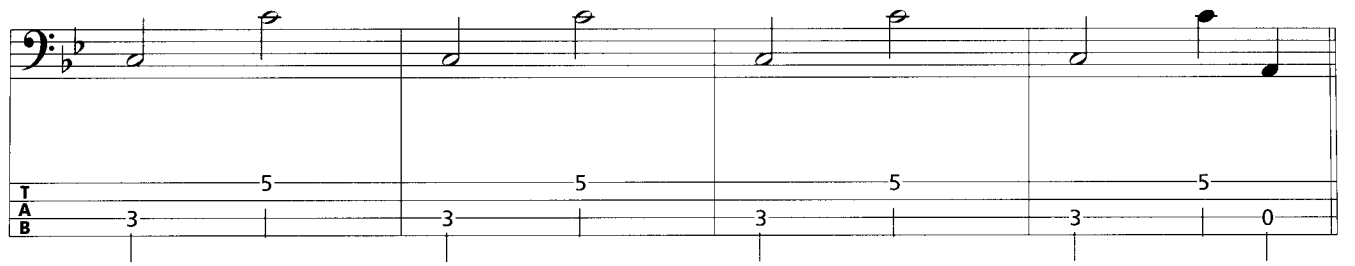


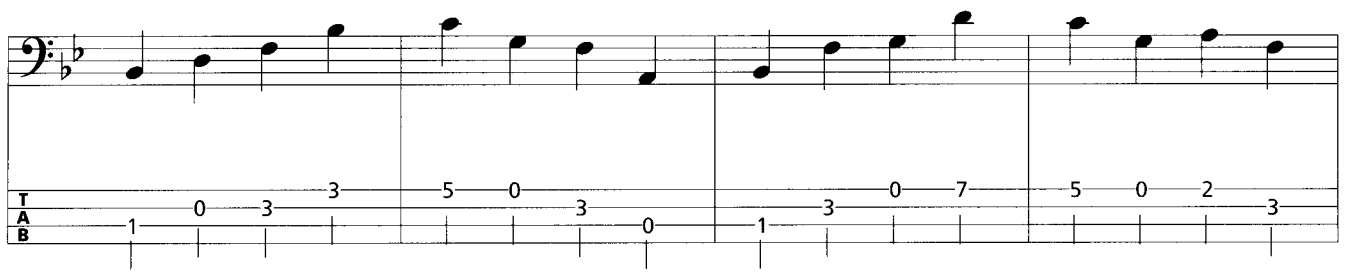


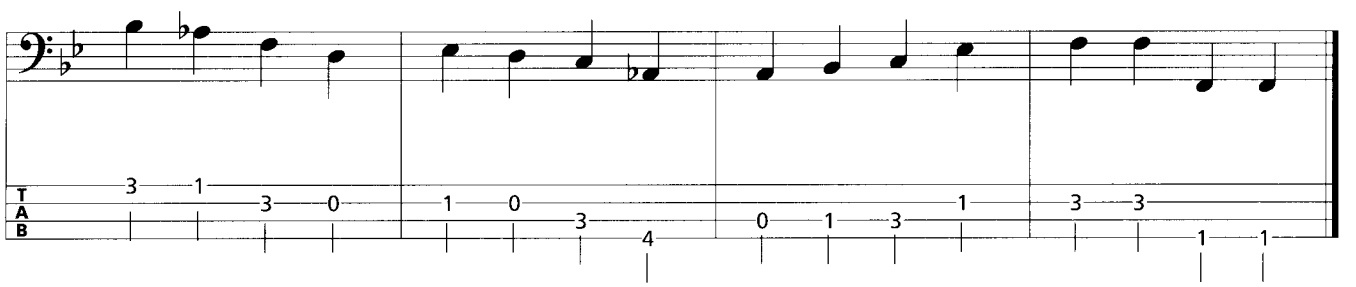


© 2001 by AMA Musikverlag





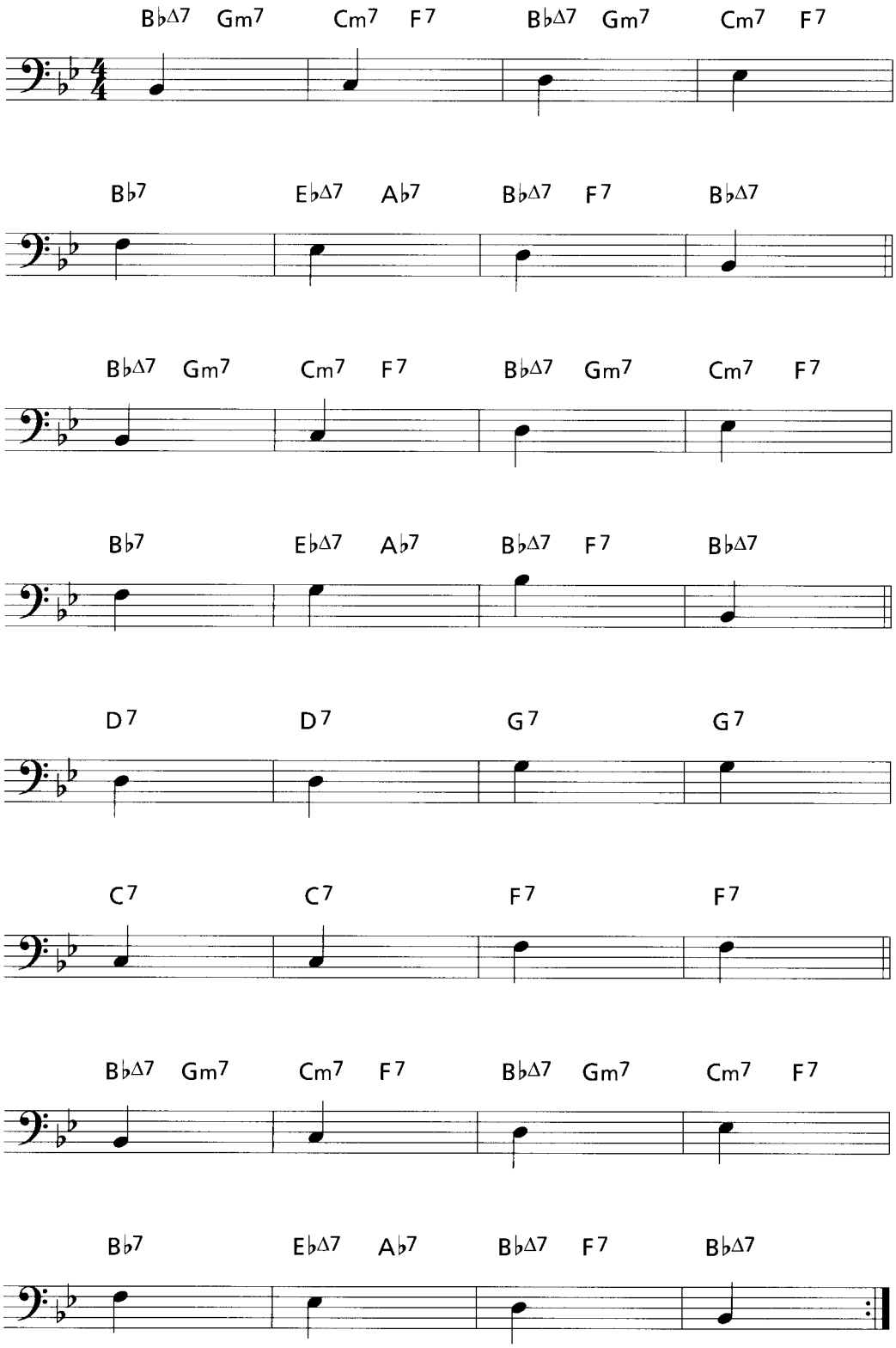




© 2001 by AMA Musikverlag

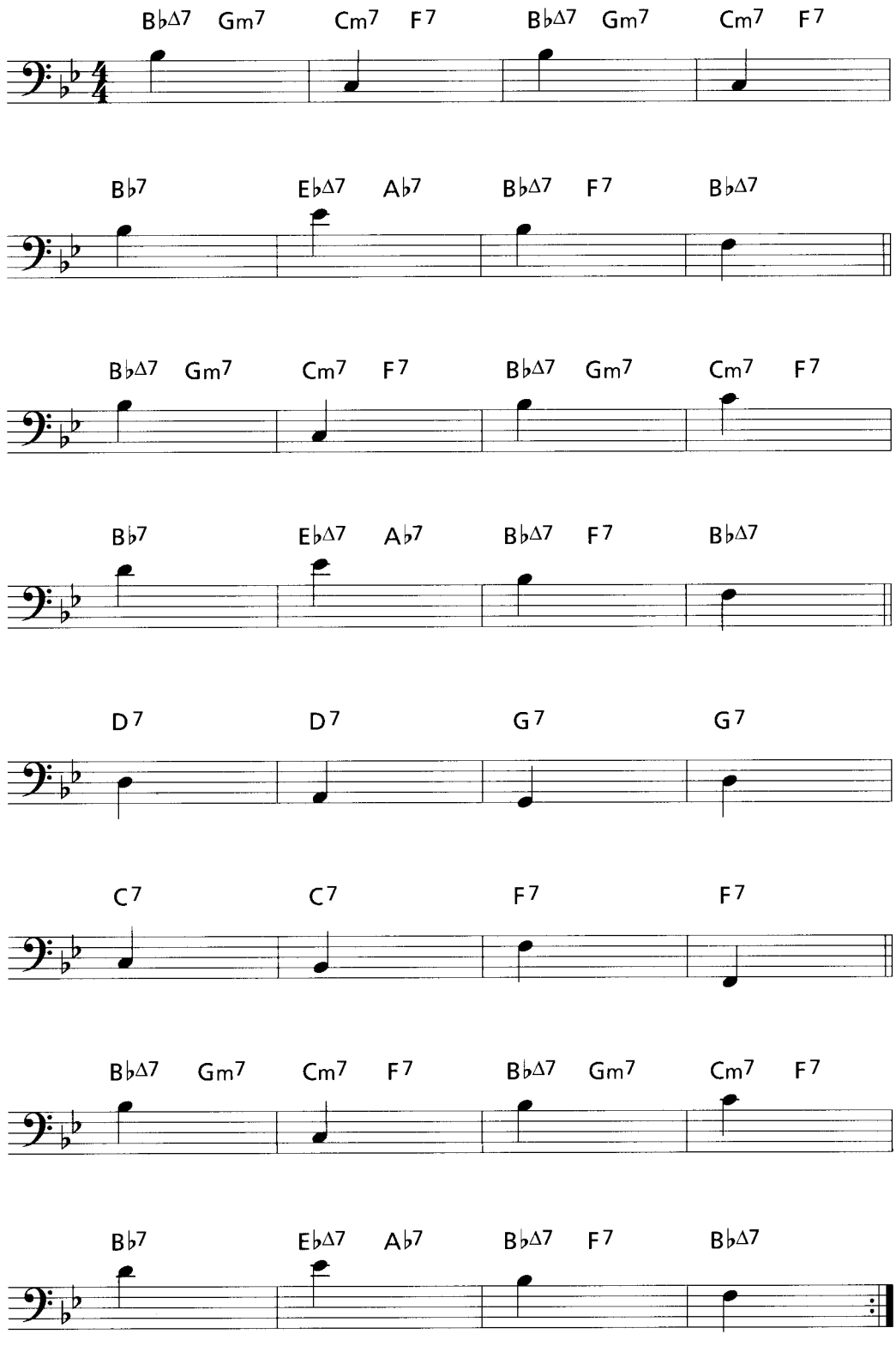
4.1.3.3 Übepatterns

Übg. 1



© 2001 by AMA Musikverlag

Übg. 2



© 2001 by AMA Musikverlag

4.2 Akkordeigene & diatonisch akkordfremde Töne (akkord- und skalenorientierte Improvisation)

Im vorangegangenen Kapitel hast du bestimmt bemerkt, dass du dir schon mit „nur" akkordeigenen Tönen interessante Basslinien ausdenken und mit ihnen improvisieren kannst. Diese tonale Grundform solltest du auch weiterhin nicht aus dem Auge verlieren. Die folgenden Formen der Improvisation können meines Erachtens geschmackvoll nur richtig verwendet werden, wenn sie nie ganz den Bezug zur akkordorientierten Improvisation verlieren. Mal abgesehen von absolut avantgardistischer Musik ohne tonalen Bezug (z. B. Free Jazz), hat besonders der begleitende Bassist immer wieder die Aufgabe, einen tonalen Bezug herzustellen. Selbst wenn du dich ab und zu vom akkordischen Zentrum eines Stückes „weg"-improvisierst. Insgesamt lebt ja eine Walkingbass-Line – wie jede Improvisation – von Spannung und Entspannung. Und zur Entspannung verhilft eben immer wieder die akkordorientierte Improvisation – umso mehr, wenn sie grundtonbezogen ist.

Zum Improvisieren einer Walkingbass-Line kannst du nun neben den akkordeigenen Tönen auch noch so genannte diatonisch akkordfremde Töne benutzen. Diatonisch akkordfremde Töne sind solche, die nicht im entsprechenden Akkord vorhanden, aber in der zum Akkord passenden Tonleiter/Skala enthalten sind, z. B. bei $C^{\Delta 7}$: c, e, g, b + d, f, a.

Du hast also nun noch mehr Töne für deine Improvisation zur Verfügung. Dabei ist es egal, ob du sie als Durchgangstöne (z. B. bei $C^{\Delta 7}$: c - d - e - c), als Wechseltöne (z. B. bei $C^{\Delta 7}$: c - d - c - e) oder als Vorhalte (z. B. bei $C^{\Delta 7}$: d - c - e - g) usw. benutzt.

Bei genauerer Betrachtung der angegebenen Beispiele hast du sicherlich bemerkt, dass sich eigentlich ein neuer Akkord, nämlich $C^{\Delta 7/9}$, ergeben hat. Der Kreis zur akkordorientierten Improvisation hat sich wieder geschlossen. Du kannst aber auch mal versuchen, unter Beachtung musikalisch-organisch klingender Linien möglichst wenig akkordeigene Töne zu benutzen (z. B. bei $C^{\Delta 7}$: c - d - a - d). Die skalenorientierte Improvisation ist besonders sinnvoll, wenn man ganze Taktabschnitte eines Stückes zusammenfassen und somit „nur" eine Skala für mehrere Akkorde zum Improvisieren verwenden kann (z. B. bei Dm^7 - G^7- $C^{\Delta 7}$: c - d - e - f - g - a - b - c = C-Ionisch).

Natürlich musst du wissen, welche Skala zu welchem Akkord oder gar zu welcher Akkordkombination passt. Das kannst du sowohl ausprobieren und dein Feeling entscheiden lassen als dir auch theoretisch aneignen. Ich schlage vor, beide Wege zu kombinieren. Helfen sollen dir dabei die Tabellen (besonders 6.2.2) in der Theorie-Übersicht und die Play-alongs. Feeling und theoretisches Wissen reichen natürlich nicht, wenn du die entsprechenden Skalen gar nicht spielen kannst. Da du aber die praxisorientierten Skalen- und Arpeggioübungen im zweiten Teil dieser Schule geübt und auch in andere Tonarten übertragen hast, kann ja nichts schief gehen. Auch an dieser Stelle sei dir wieder zum vertiefenden Studium dieser Materie „Die Neue Harmonielehre" von F. Haunschild, aber auch die Schule „Rock Bass" von mir (beide AMA Verlag) empfohlen.

© 2001 by AMA Musikverlag

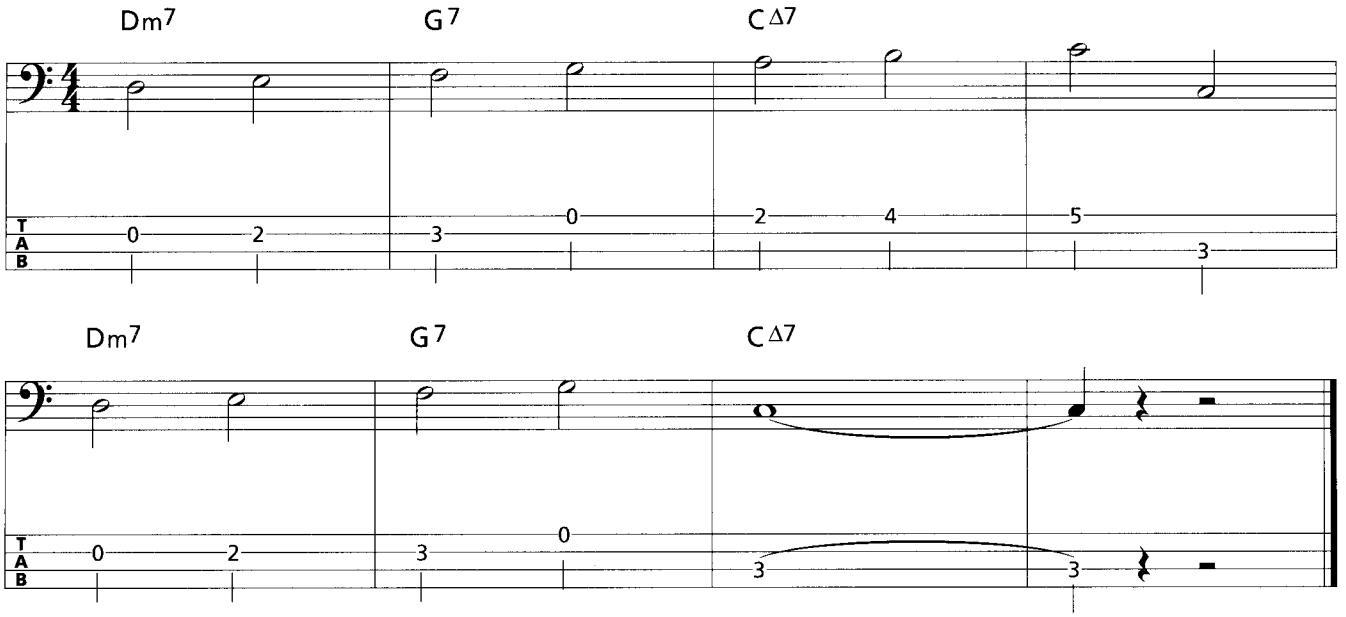
Zusammenfassung

- Neben den akkordeigenen Tönen kann man auch diatonisch akkordfremde Töne zum Improvisieren verwenden. Dabei werden zum Akkord oder zu Akkordgruppen passende Skalen benutzt. Das können oftmals (besonders bei Akkordgruppen) mehrere verschiedene sein!
- Die diatonisch akkordfremden Töne können als Durchgangstöne, Wechseltöne, Vorhalte usw. benutzt werden.
- Bei der skalenorientierten Improvisation müssen nicht zwangsläufig akkordeigene Töne benutzt werden.

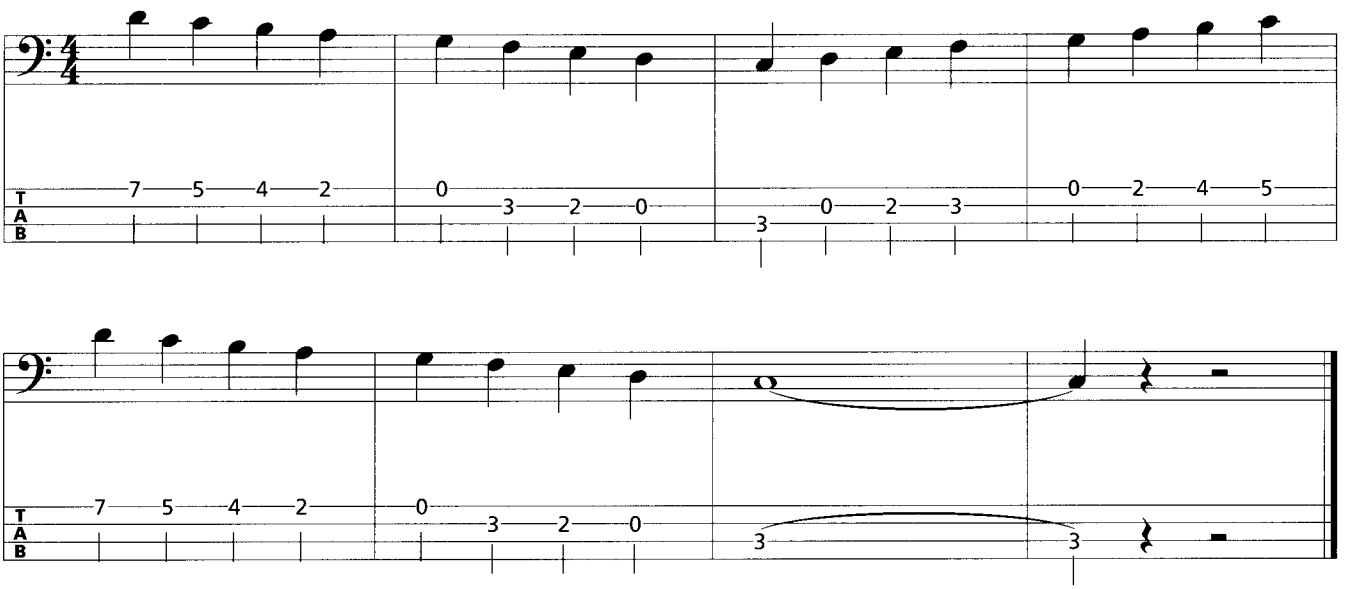
4.2.1 II-V-I-Verbindung

4.2.1.1 Übungen

Track/Übg. 28

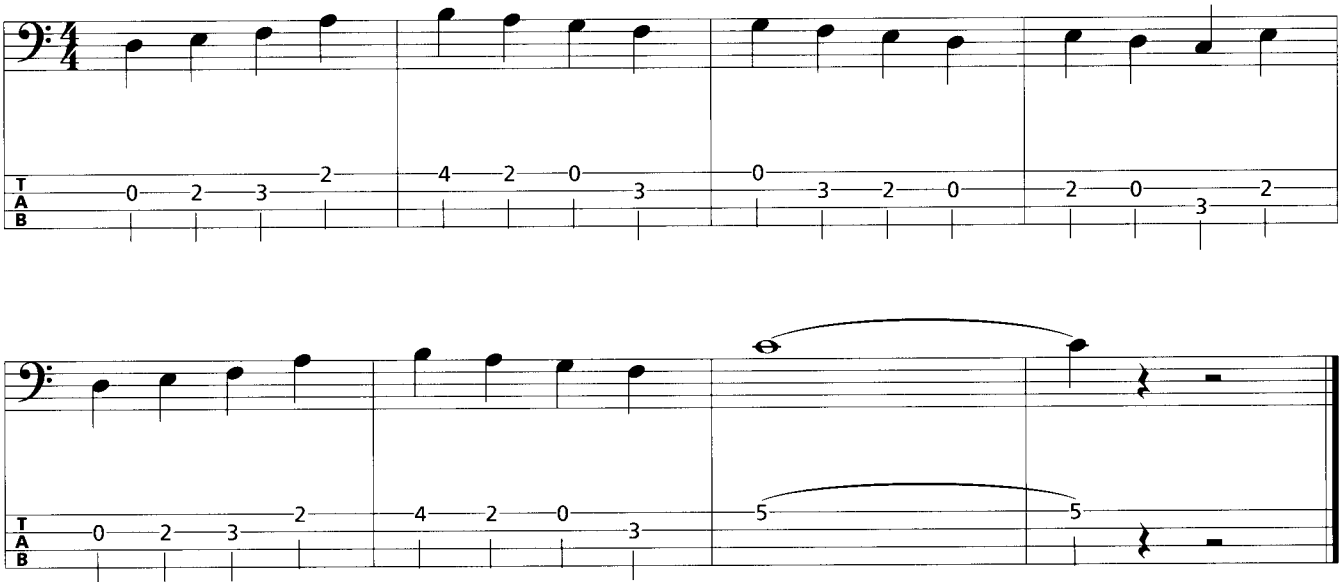


Track/Übg. 29

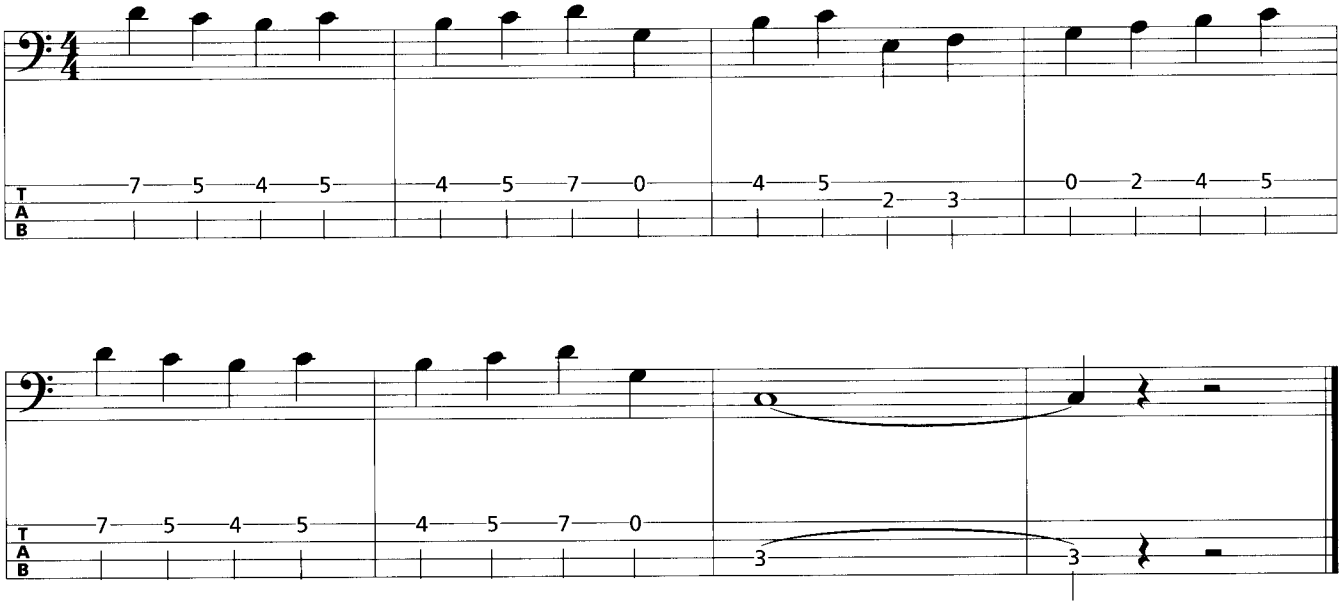


© 2001 by AMA Musikverlag

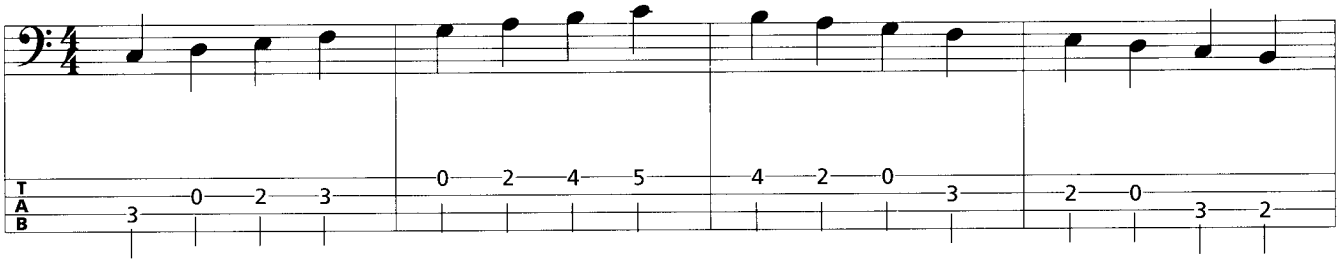
Track/Übg. 30



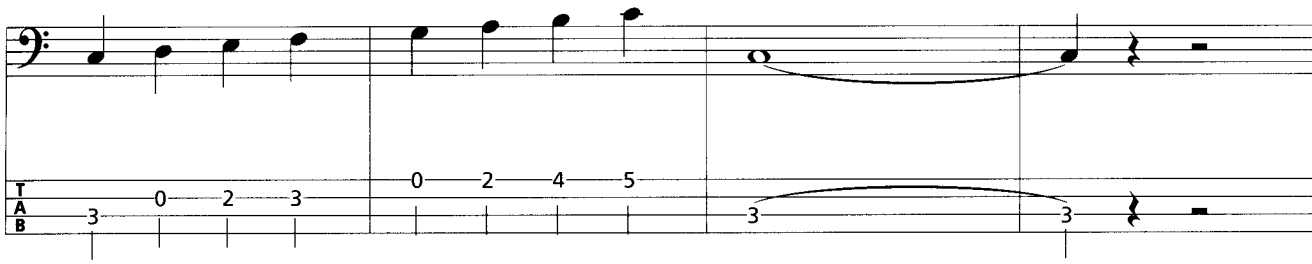
Track/Übg. 31



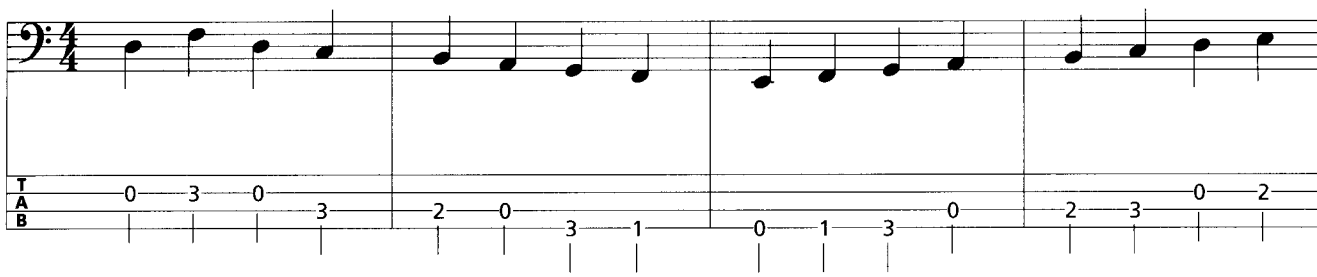
Track/Übg. 32

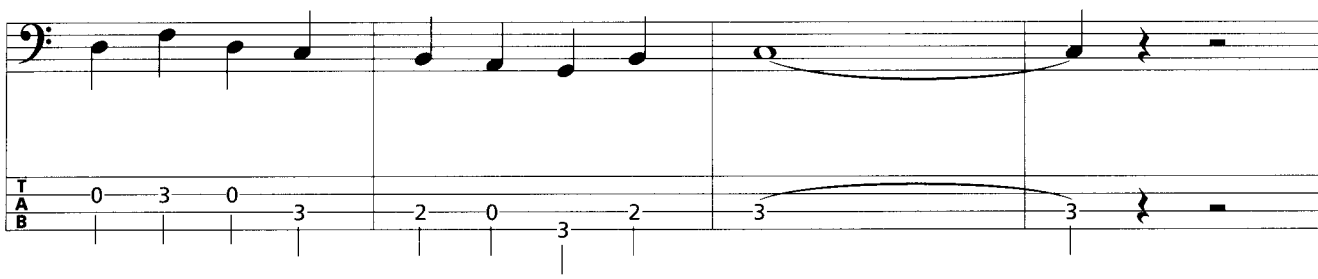


© 2001 by AMA Musikverlag

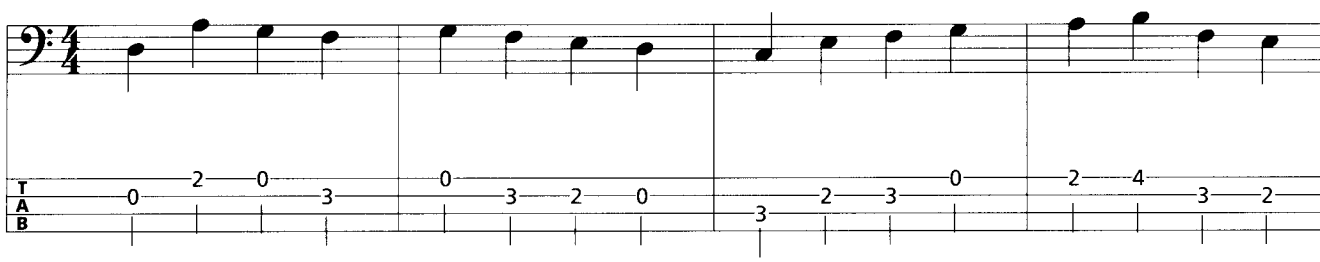


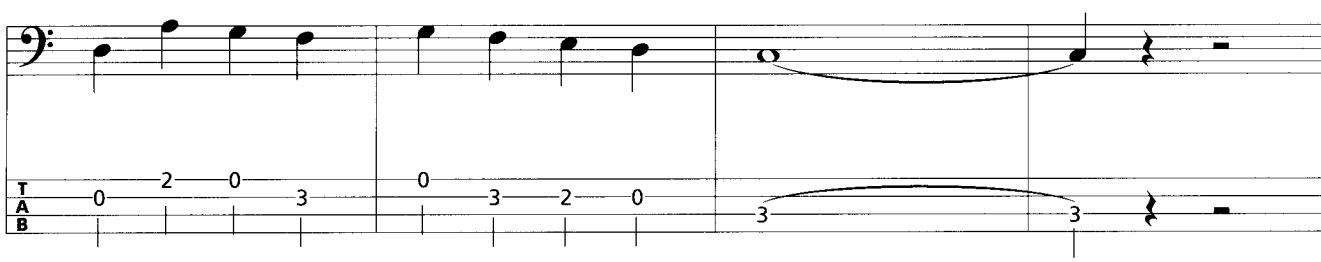
Track/Übg. 33





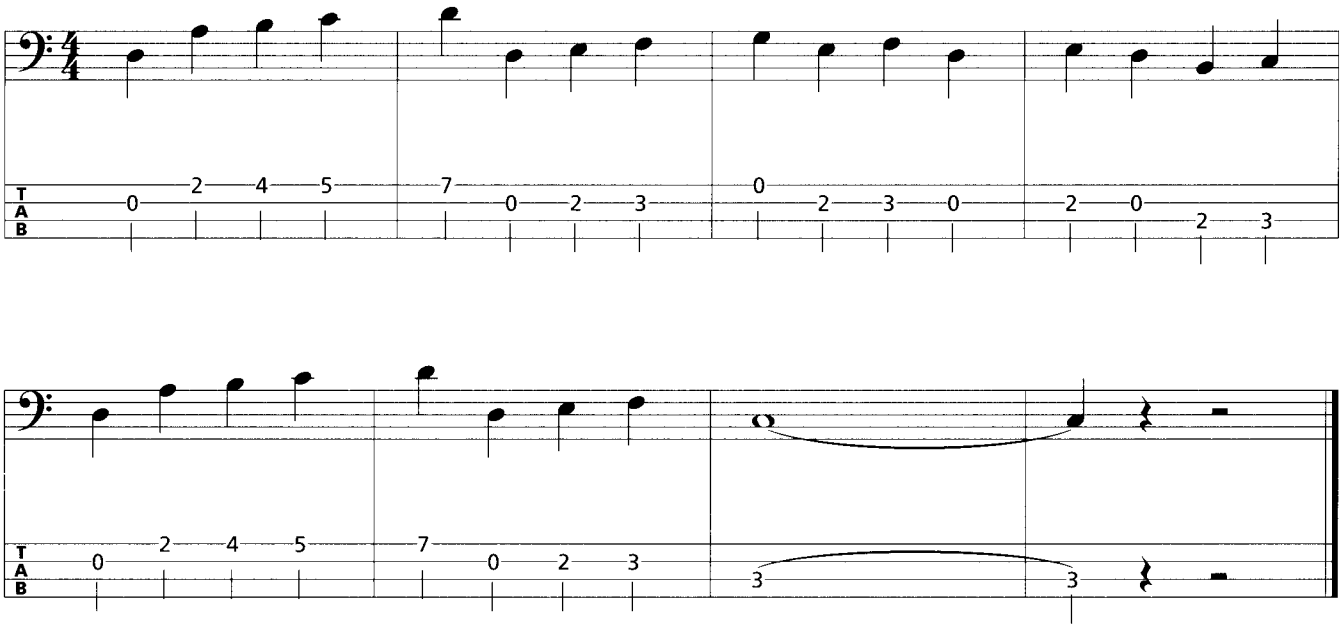
Track/Übg. 34





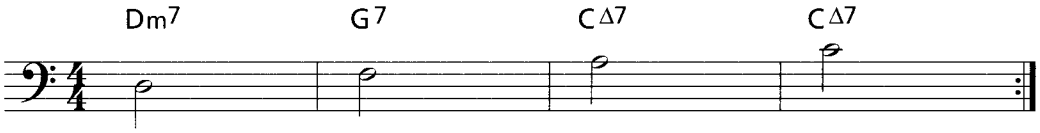
© 2001 by AMA Musikverlag

Track/Übg. 35

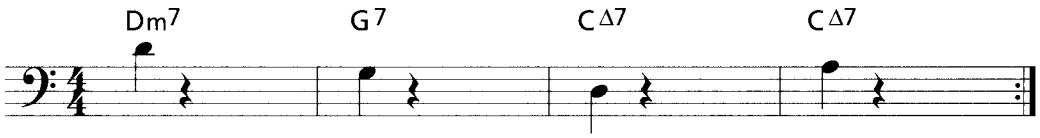


4.2.1.2 Übepatterns

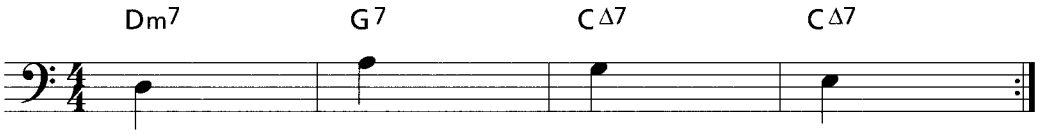
Übg. 1



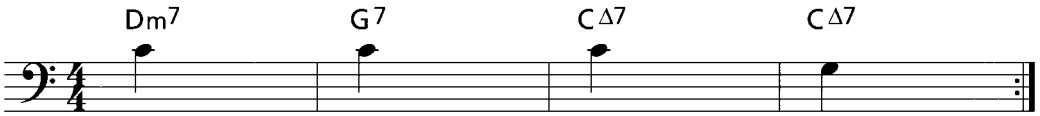
Übg. 2



Übg. 3

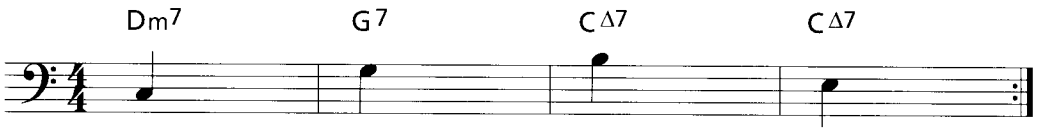


Übg. 4



© 2001 by AMA Musikverlag

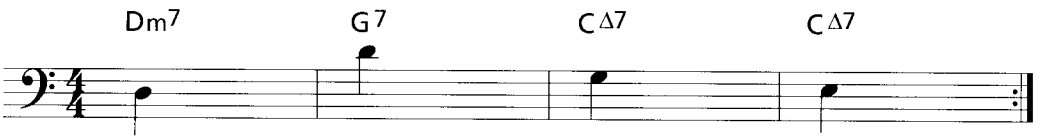
Übg. 5



Übg. 6

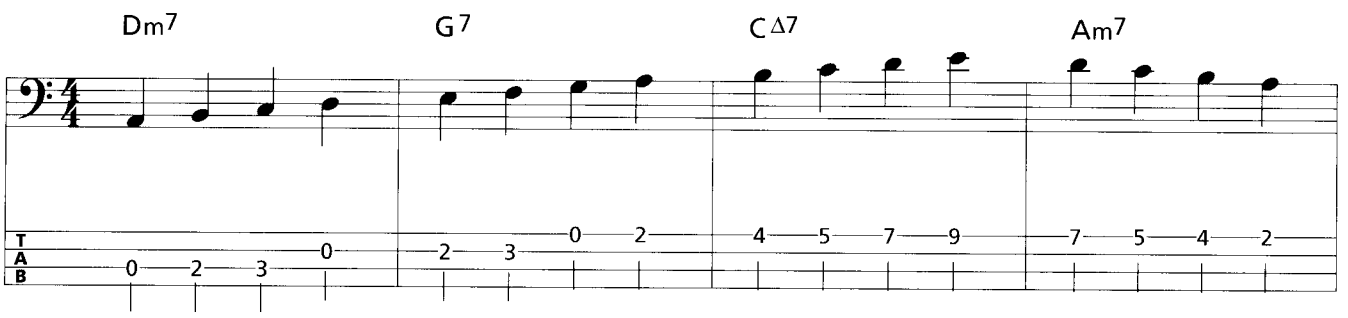
Übg. 7

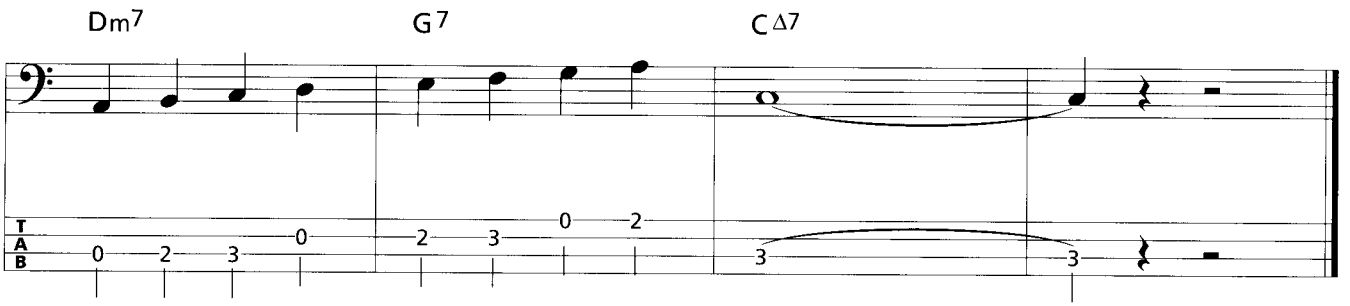
Übg. 8



4.2.1.3 Übungen zur erweiterten II-V-I-Verbindung

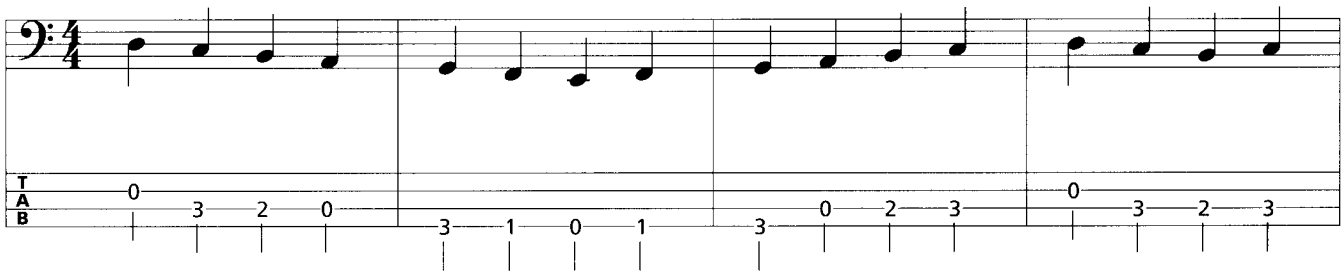
Track/Übg. 36

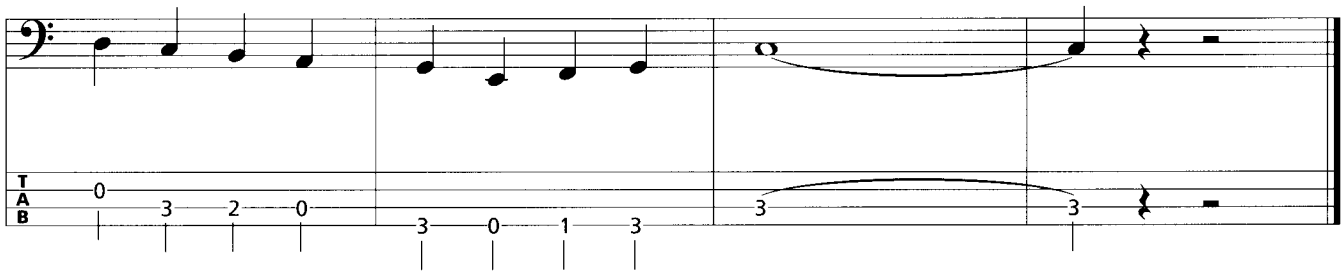




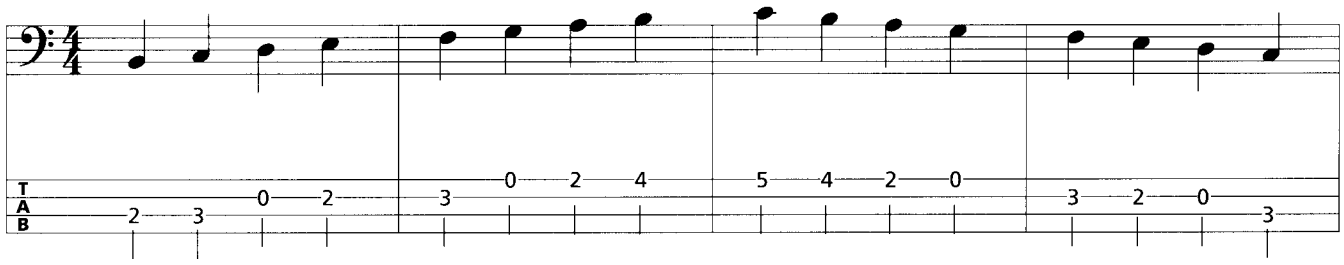
© 2001 by AMA Musikverlag

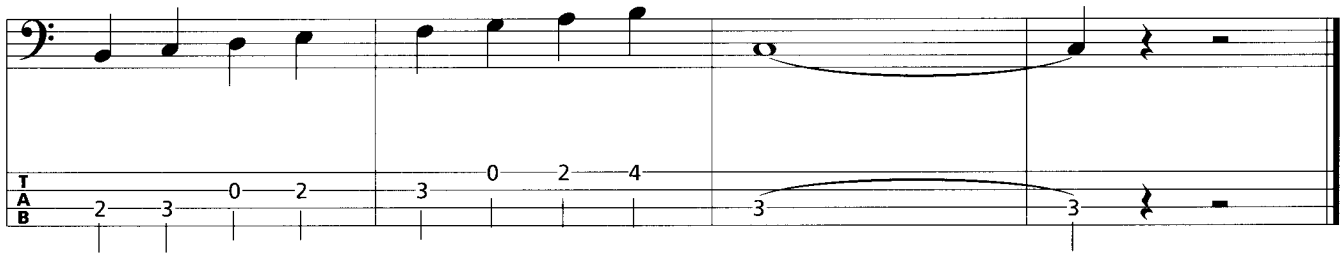
Track/Übg. 37



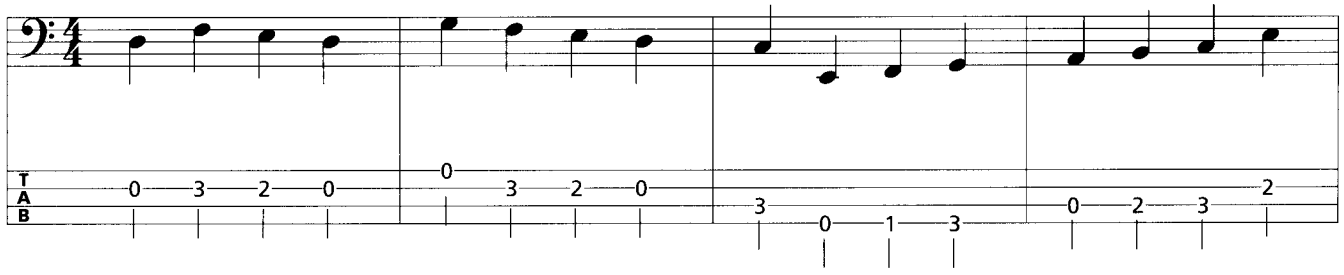


Track/Übg. 38

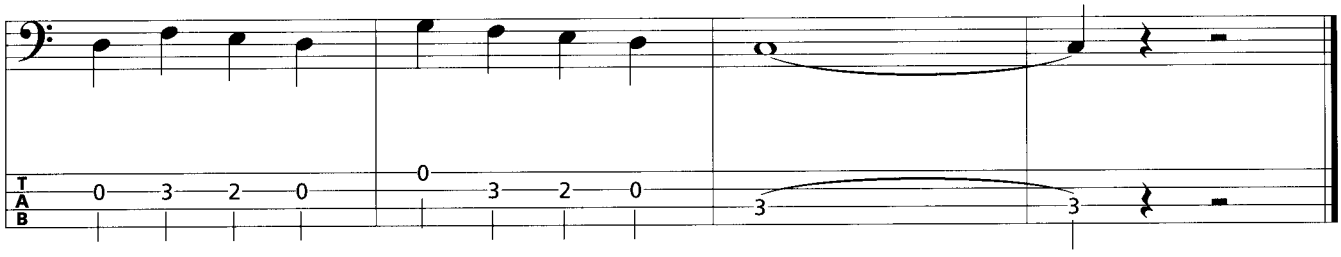


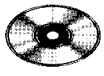


Track/Übg. 39

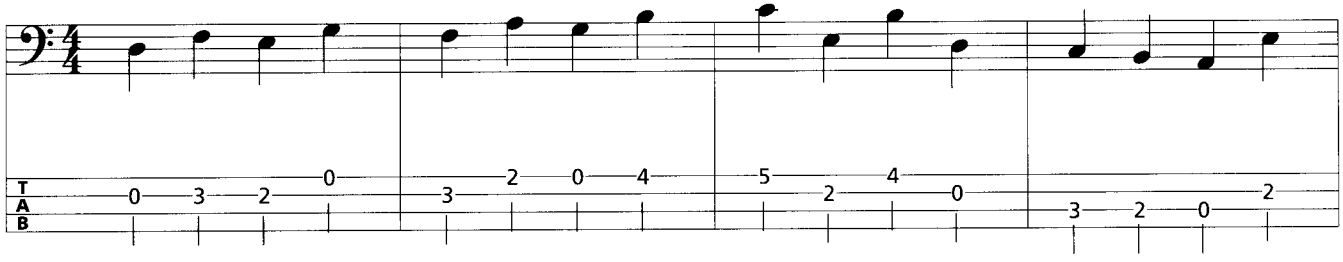


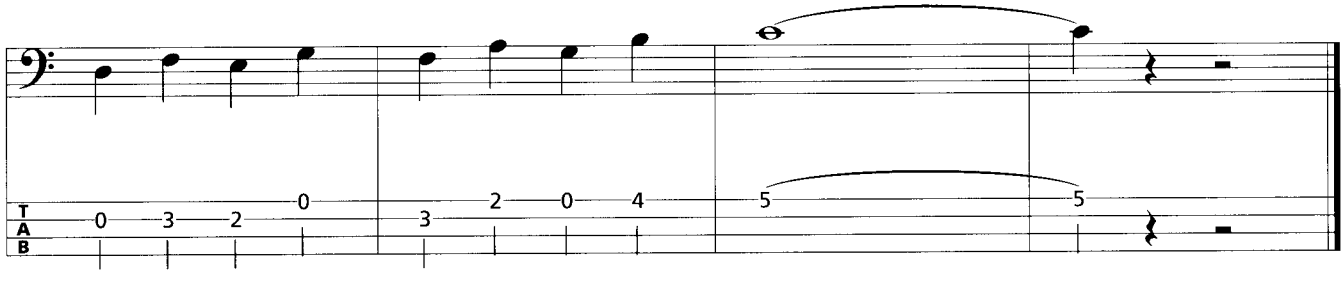
© 2001 by AMA Musikverlag

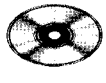




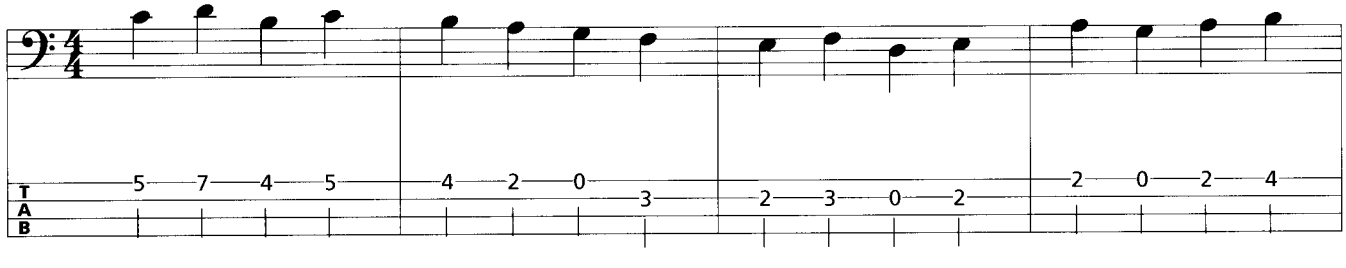
Track/Übg. 40

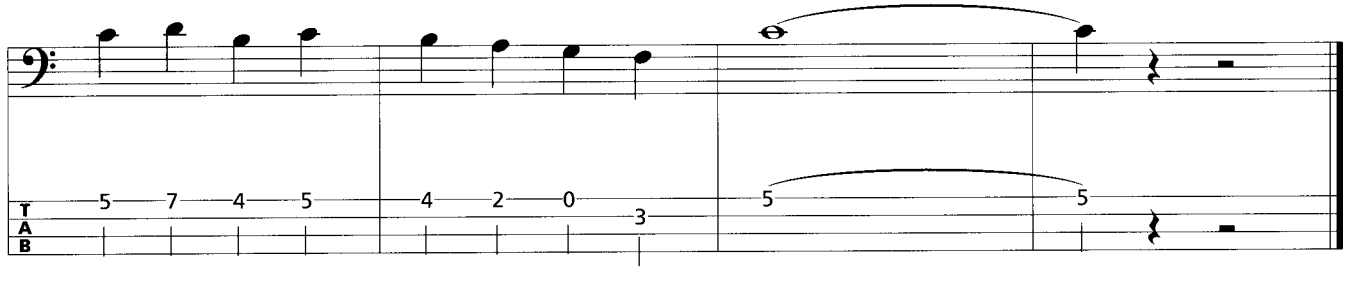






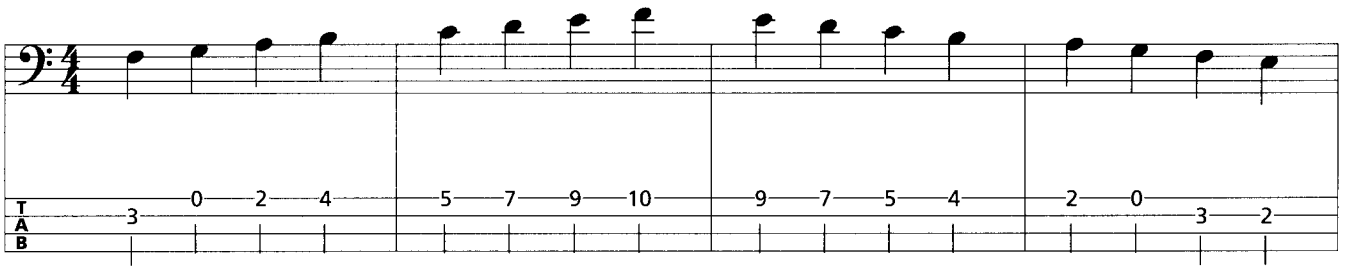
Track/Übg. 41

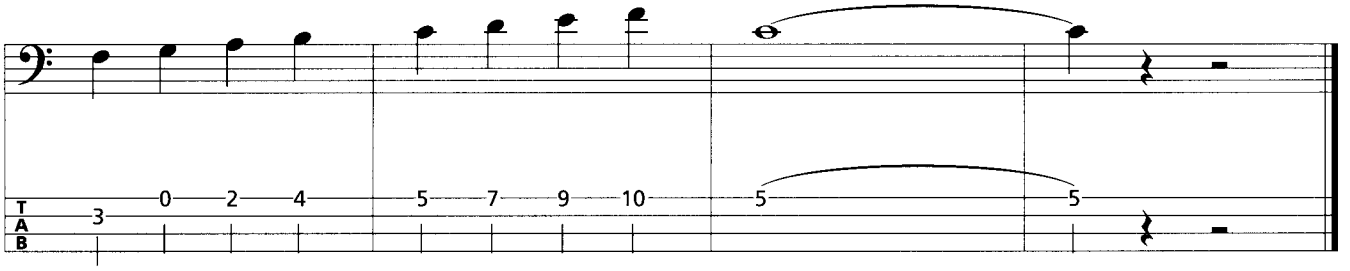


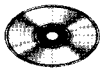


© 2001 by AMA Musikverlag

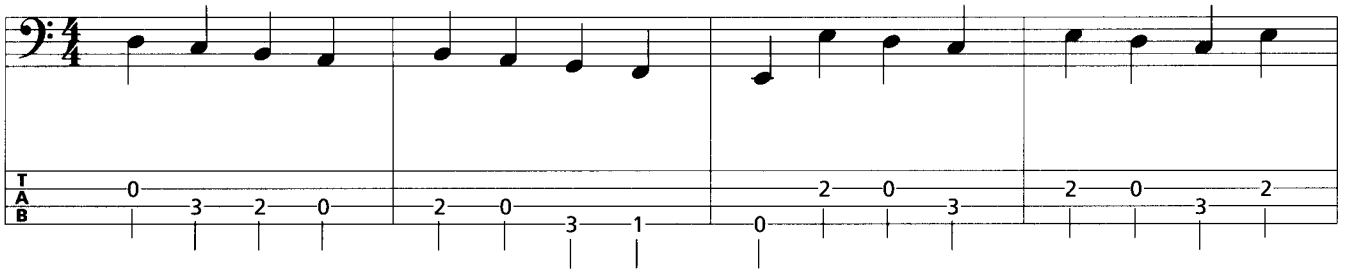
Track/Übg. 42

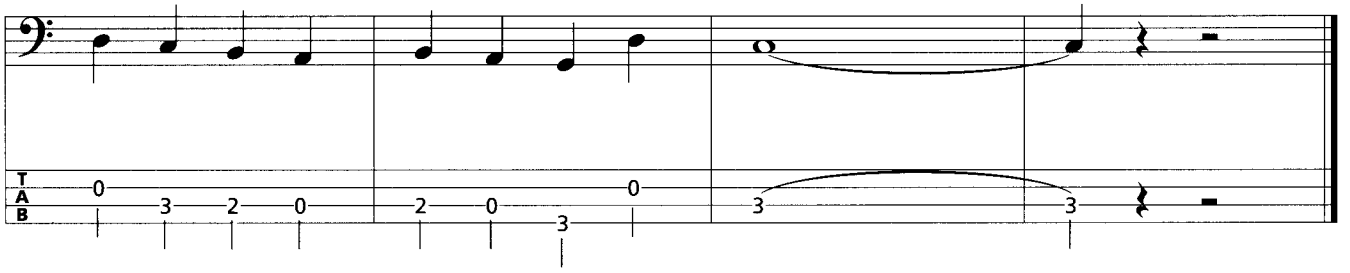






Track/Übg. 43

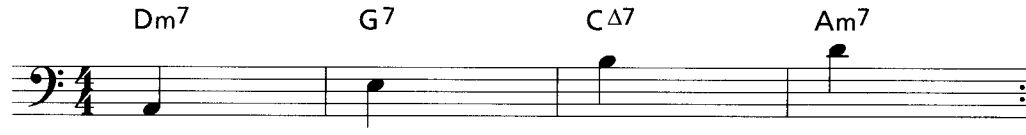




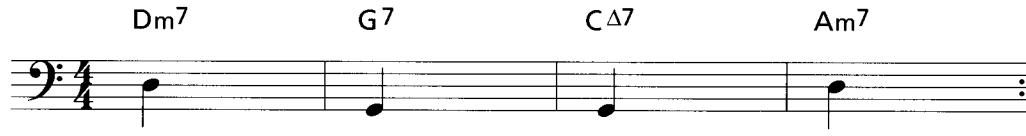
© 2001 by AMA Musikverlag

4.2.1.4 Übepatterns

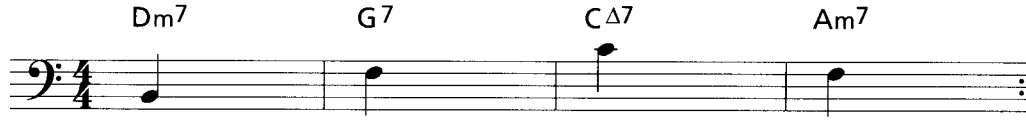
Übg. 9



Übg. 10

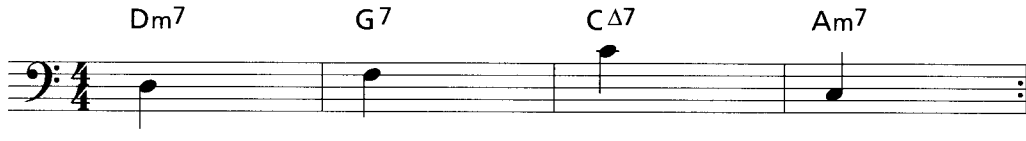


Übg. 11

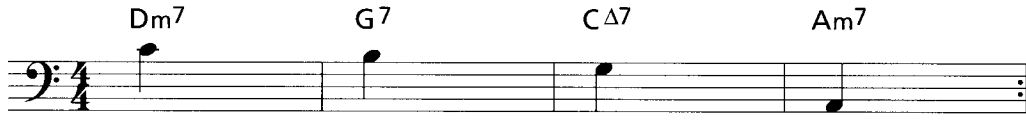


Übg. 12

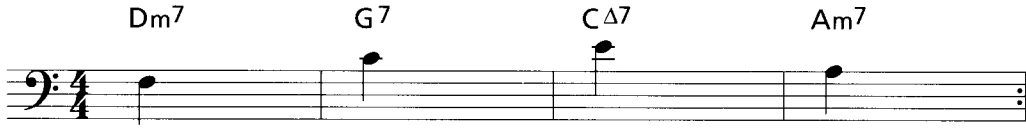
Übg. 13



Übg. 14



Übg. 15

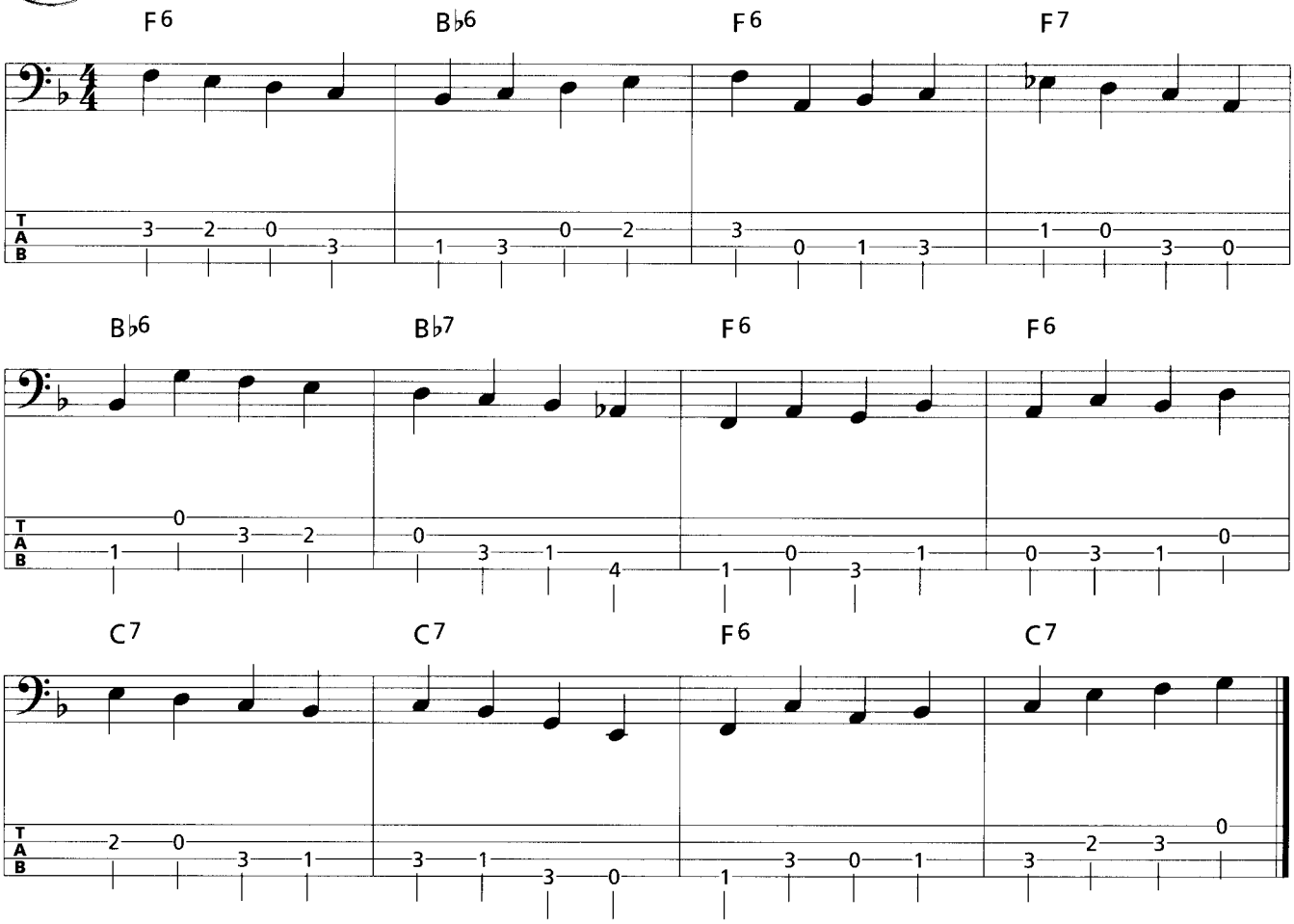


Übg. 16

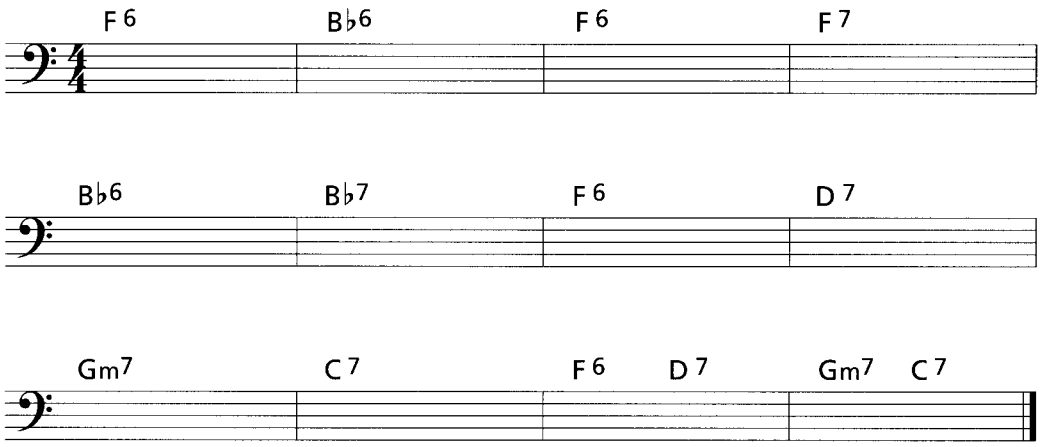
© 2001 by AMA Musikverlag

4.2.2 Blues

Track/Übg. 44



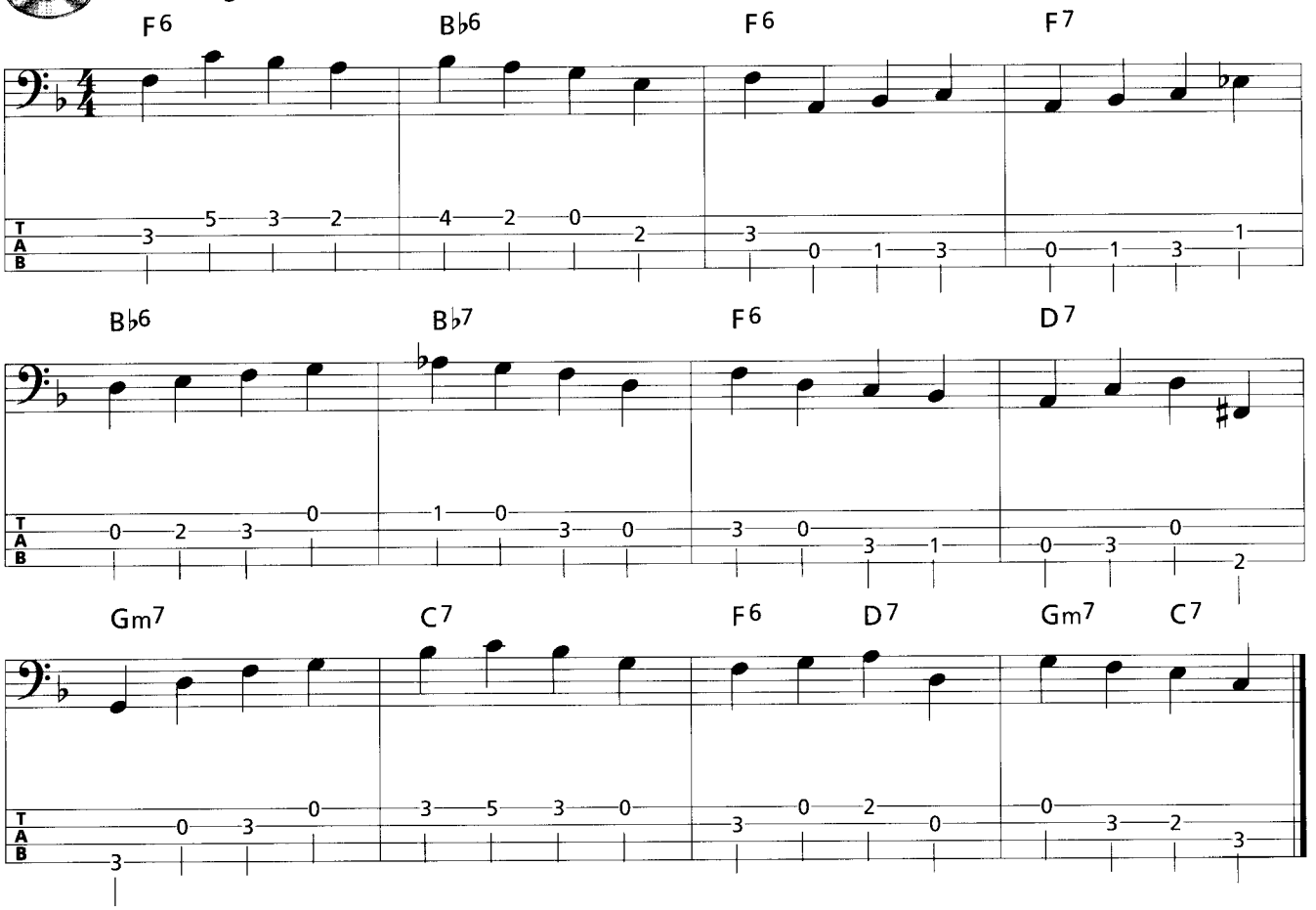
4.2.2.1 Blues-Leadsheet mit veränderter Akkordfolge



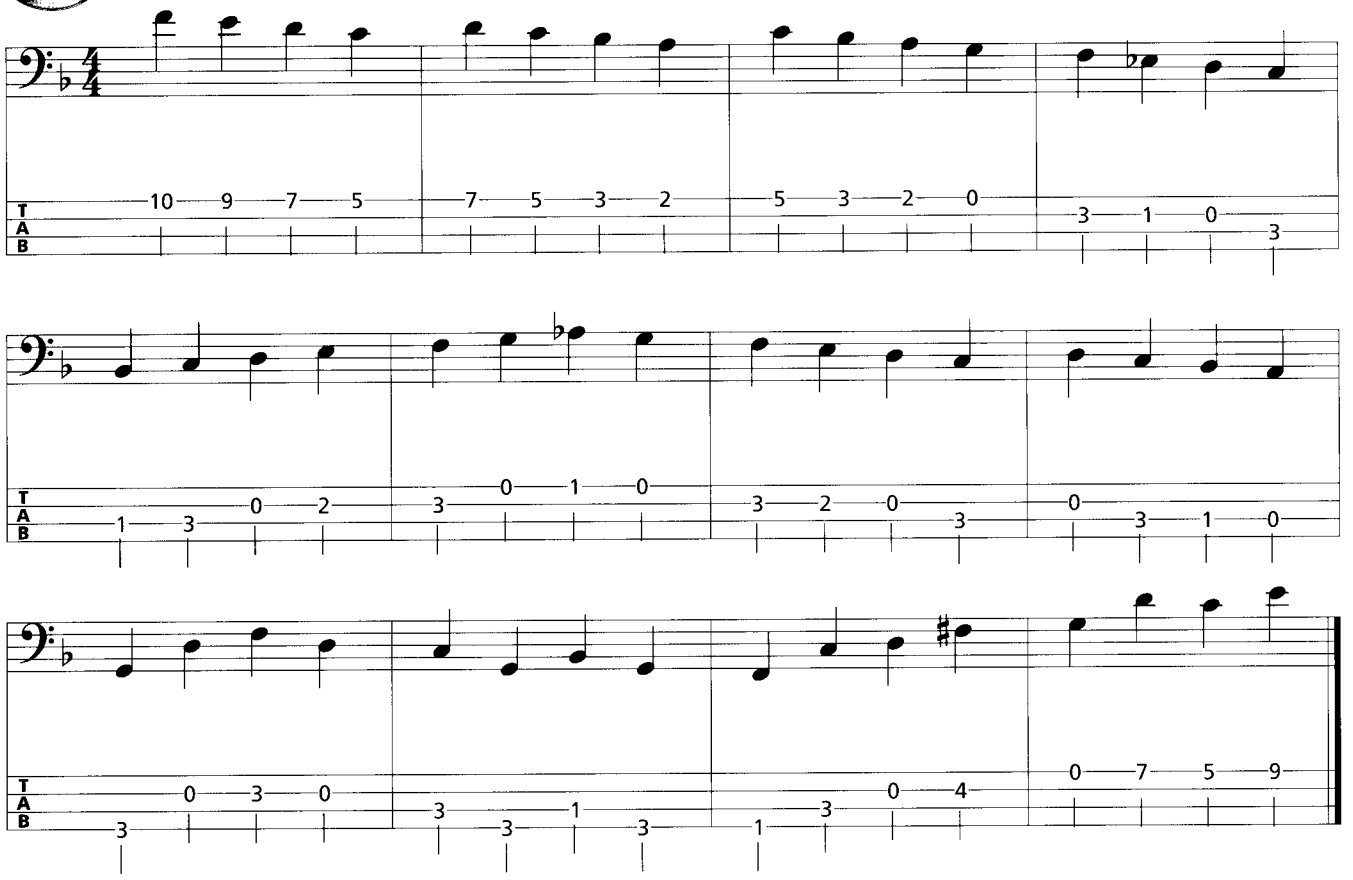
© 2001 by AMA Musikverlag

4.2.2.2 Übungen

Track/Übg. 45

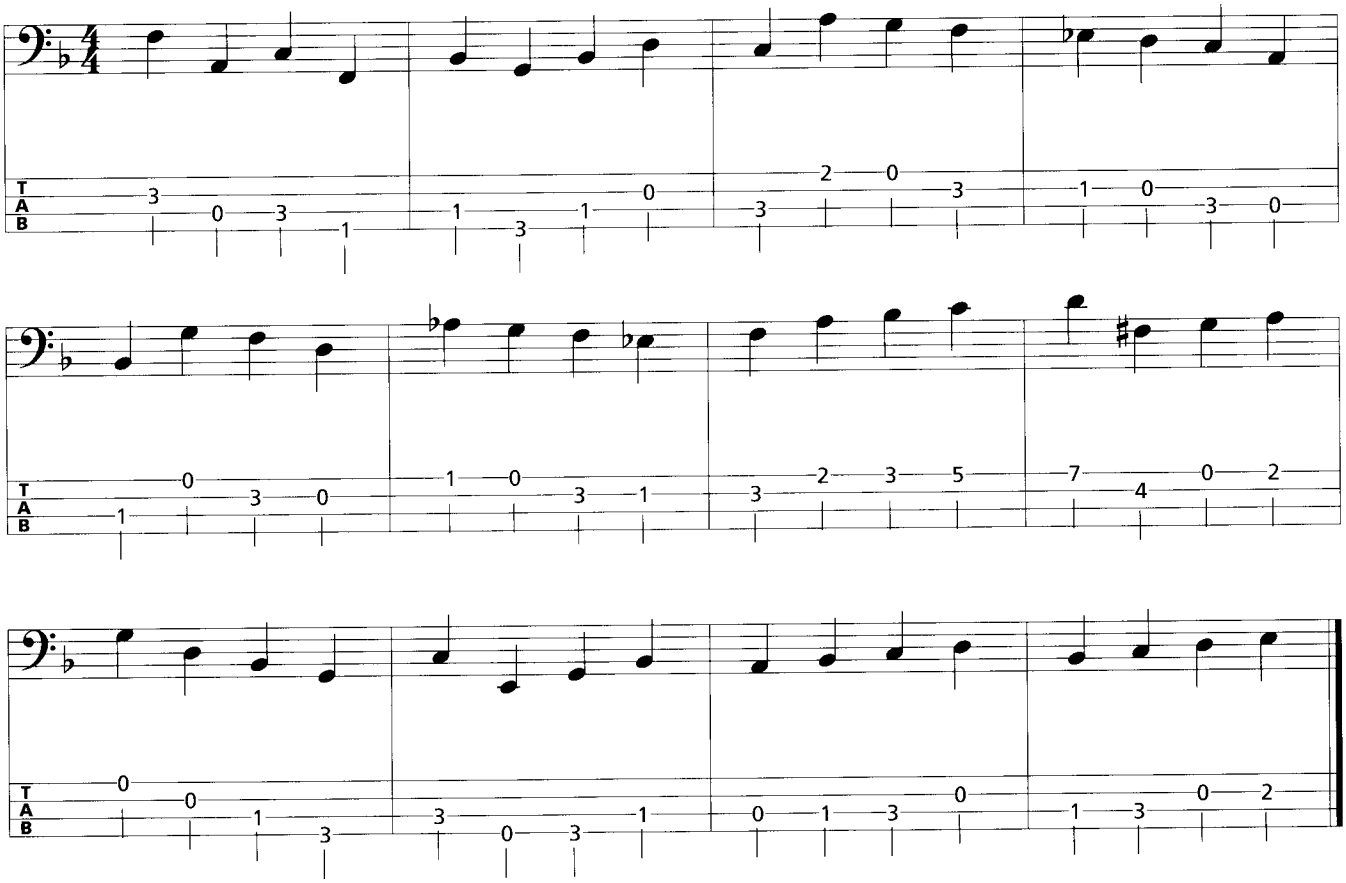


Track/Übg. 46

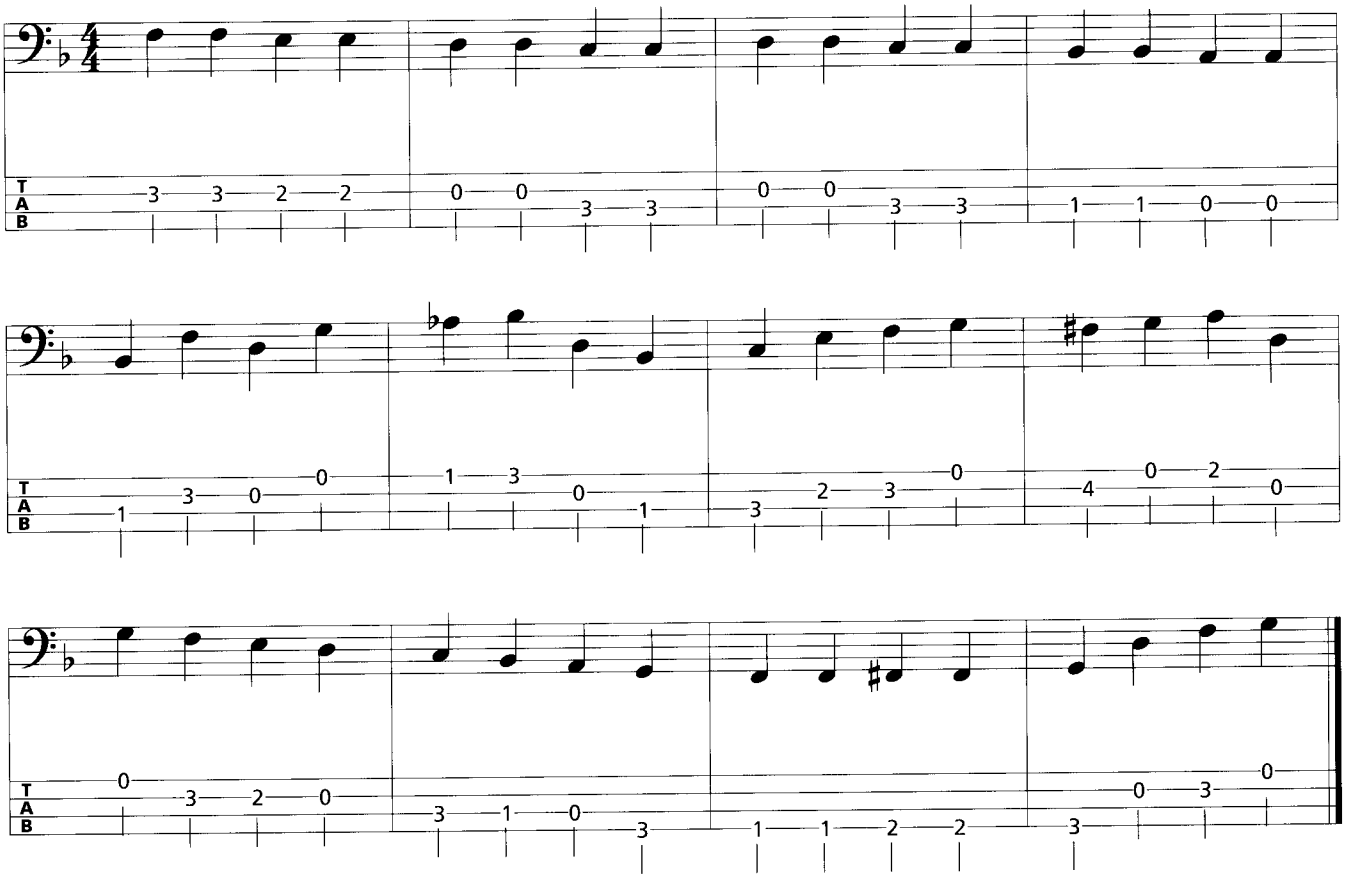


© 2001 by AMA Musikverlag

Track/Übg. 47

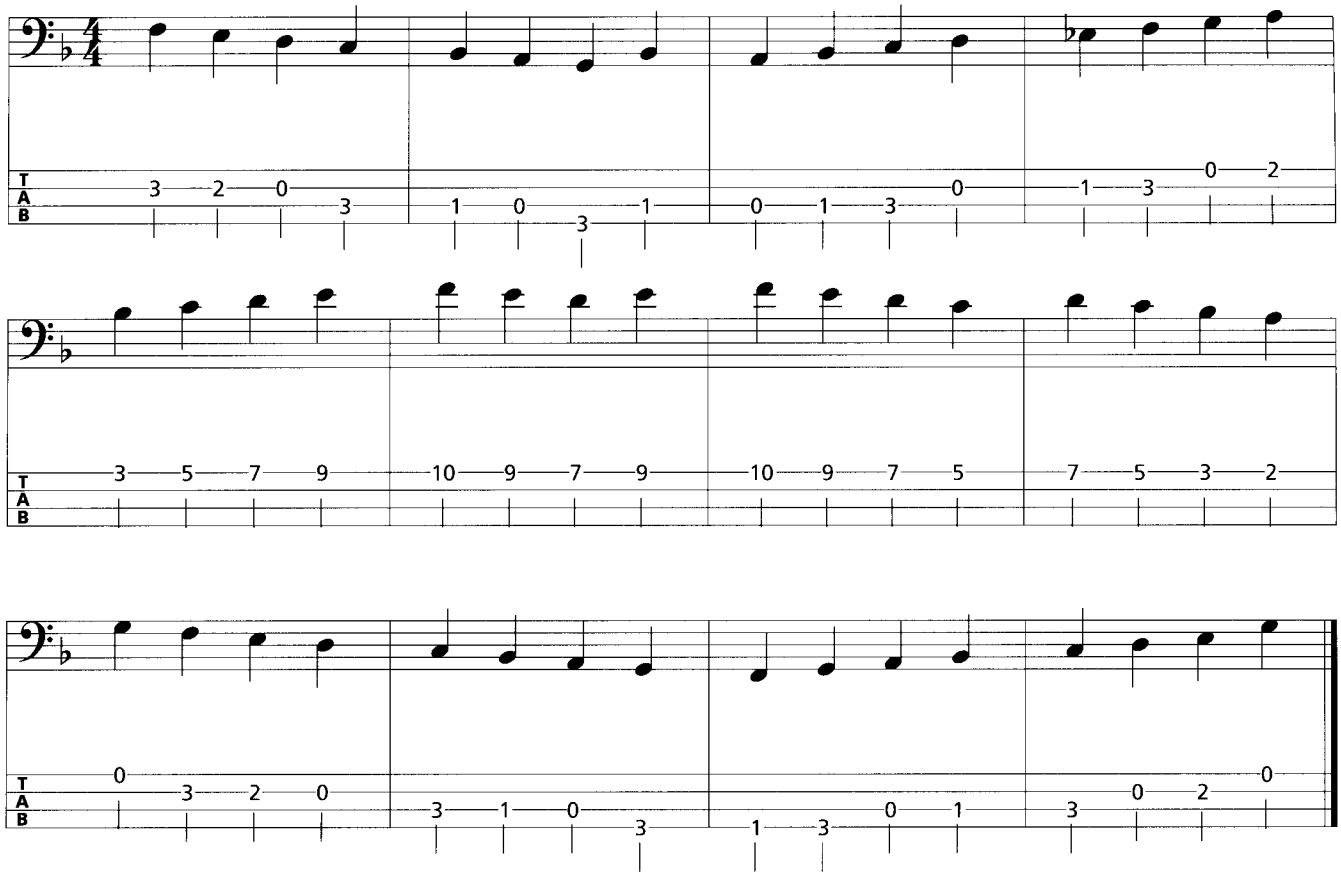


Track/Übg. 48

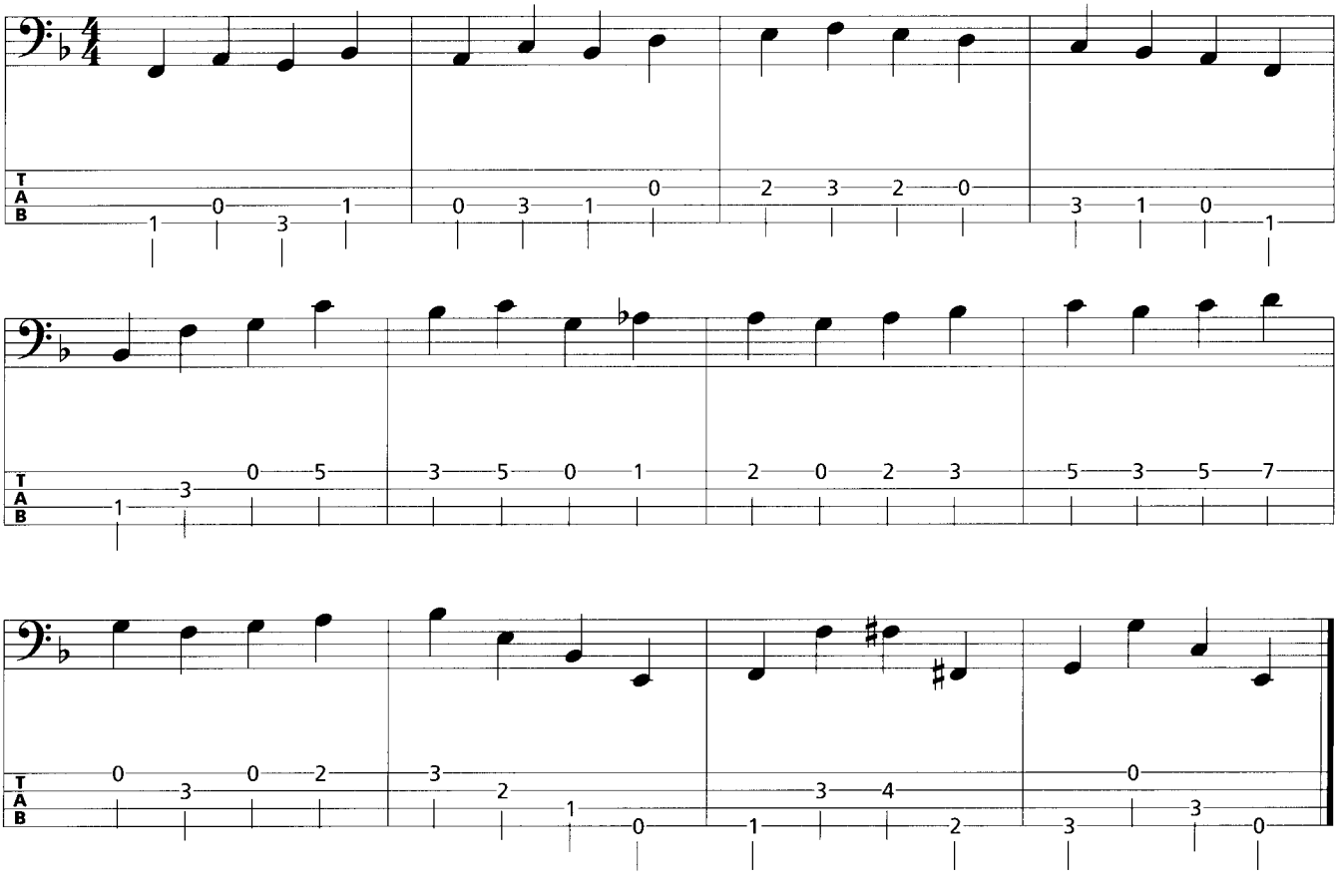


© 2001 by AMA Musikverlag

Track/Übg. 49

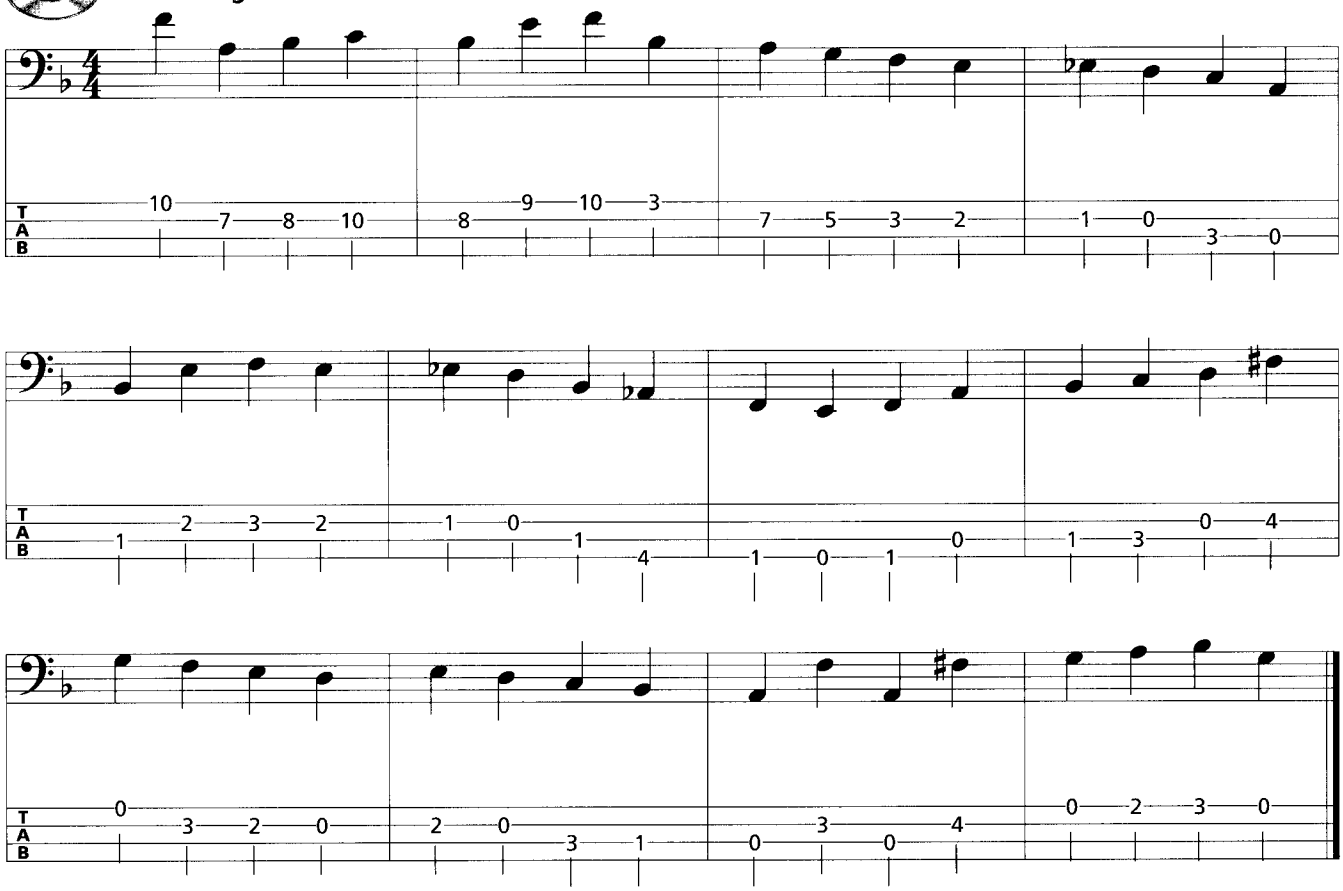


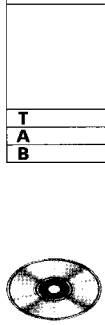
Track/Übg. 50



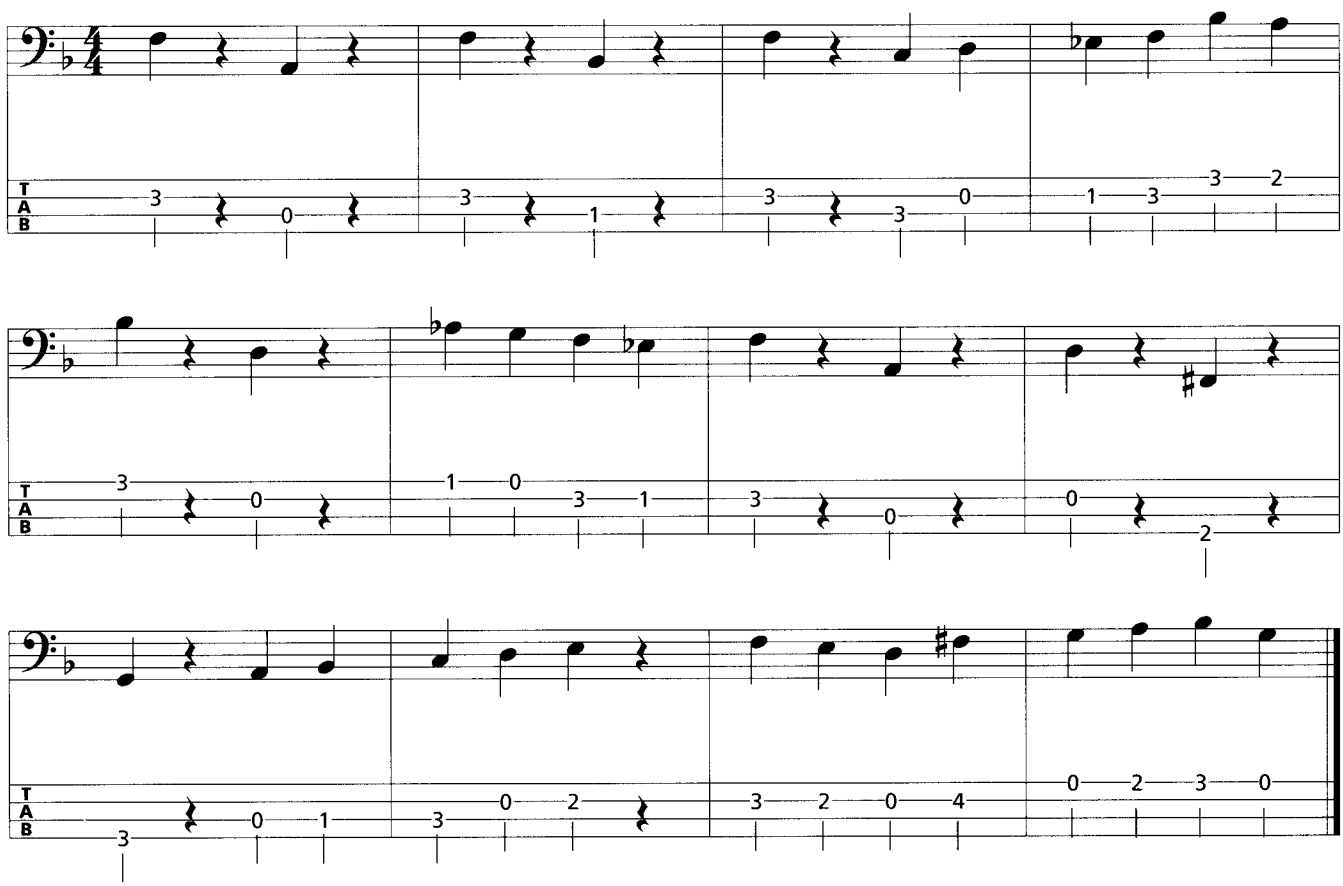
© 2001 by AMA Musikverlag

Track/Übg. 51





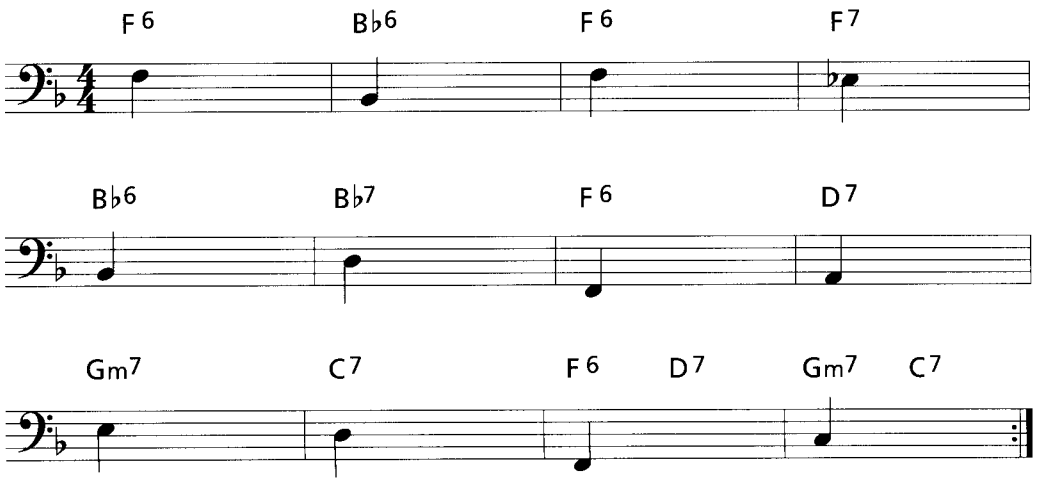
Track/Übg. 52



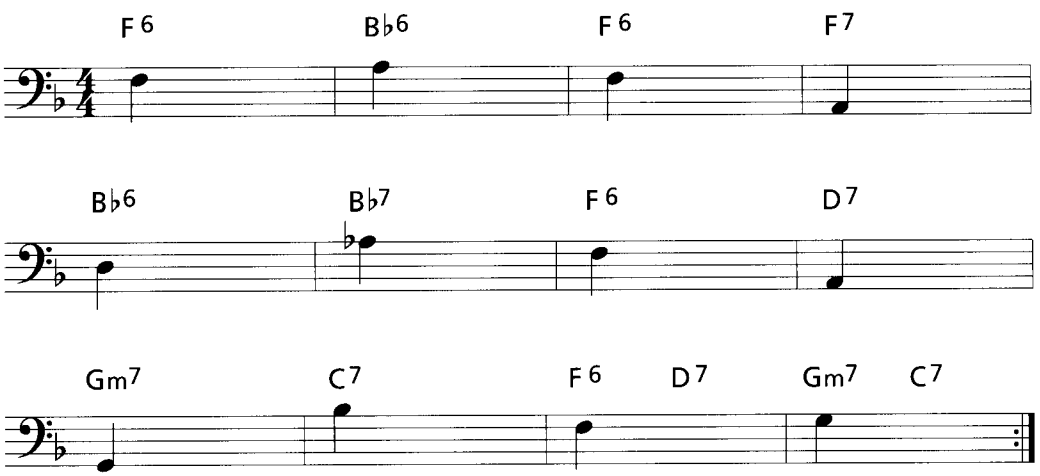
© 2001 by AMA Musikverlag

4.2.2.3 Übepatterns

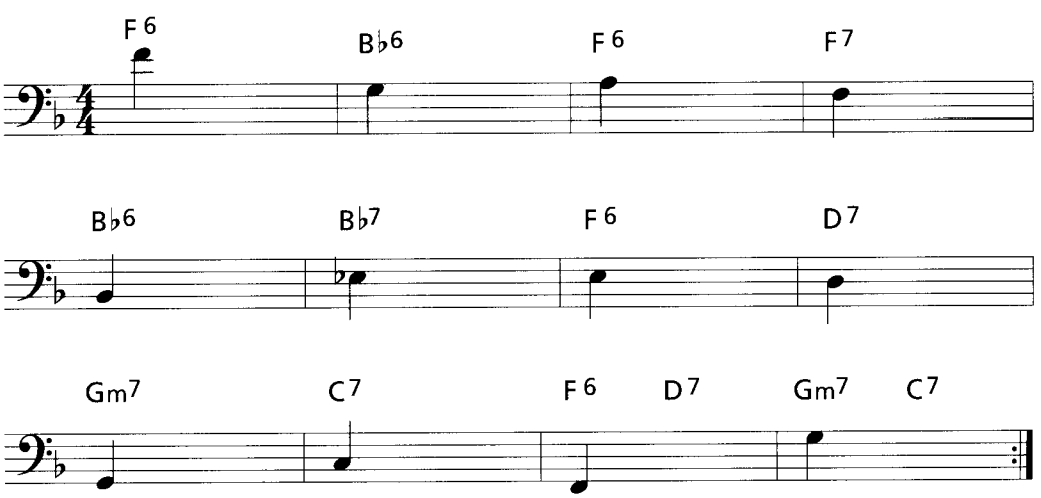
Übg. 1



Übg. 2

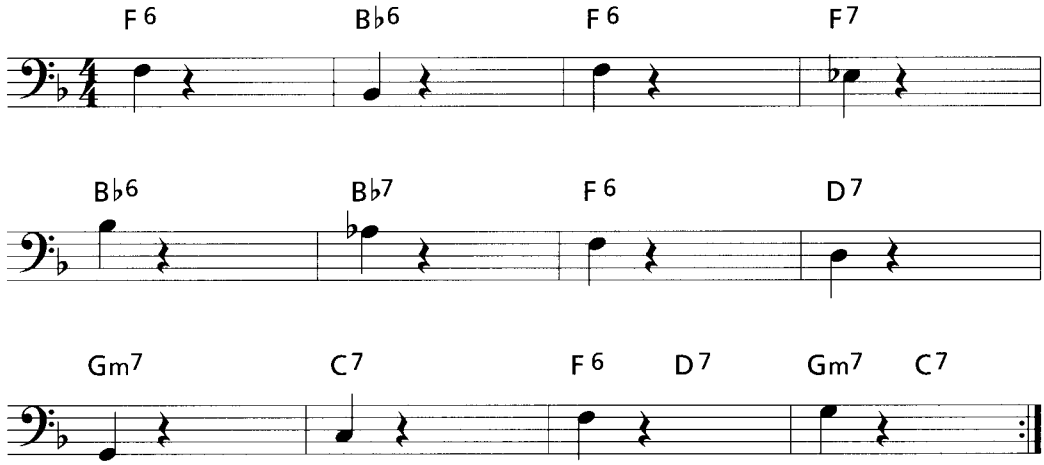


Übg. 3



© 2001 by AMA Musikverlag

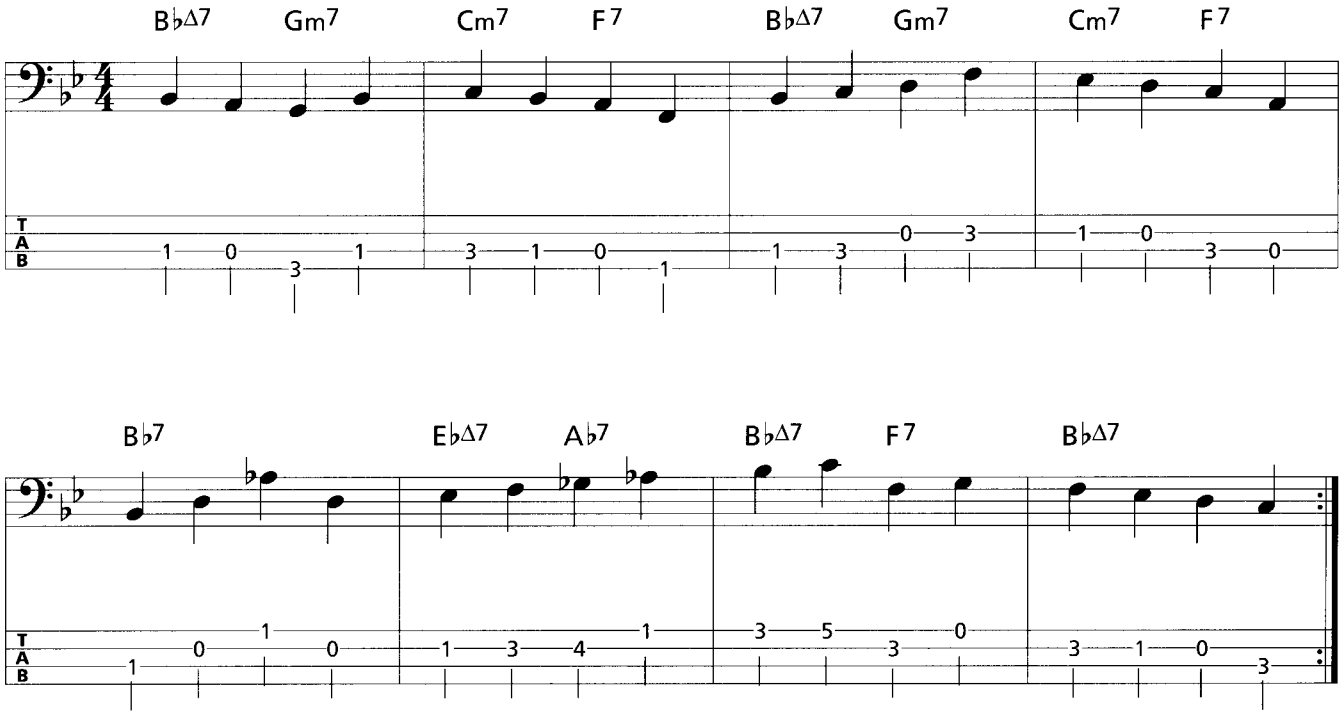
Übg. 4



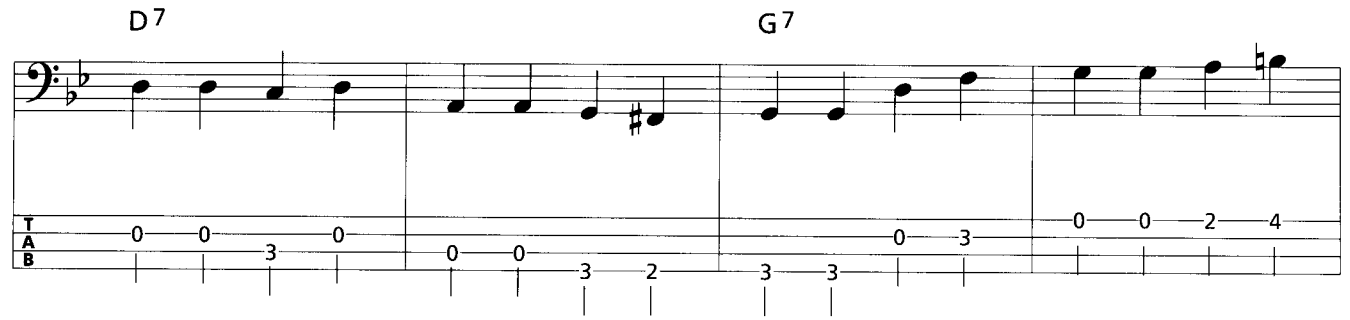
4.2.3 Rhythm Changes

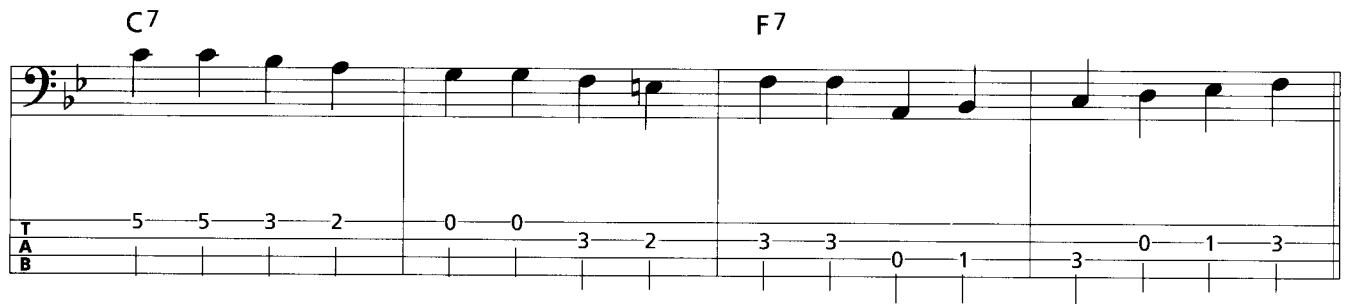
4.2.3.1 Übungen

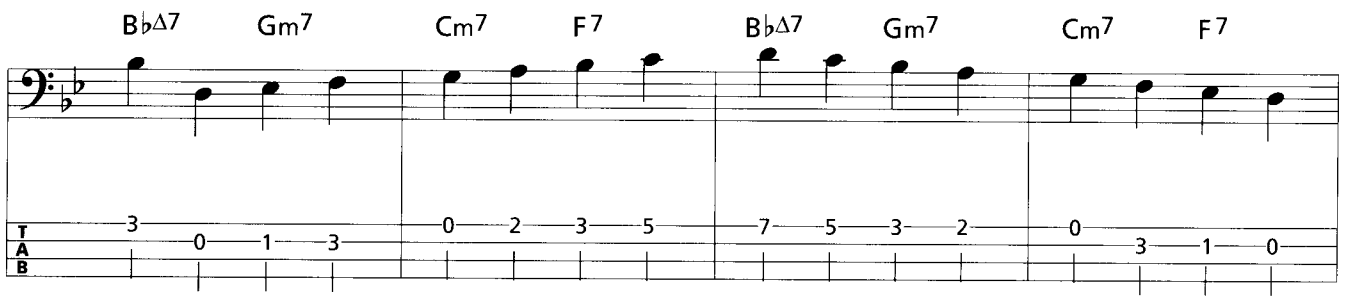
Track/Übg. 53

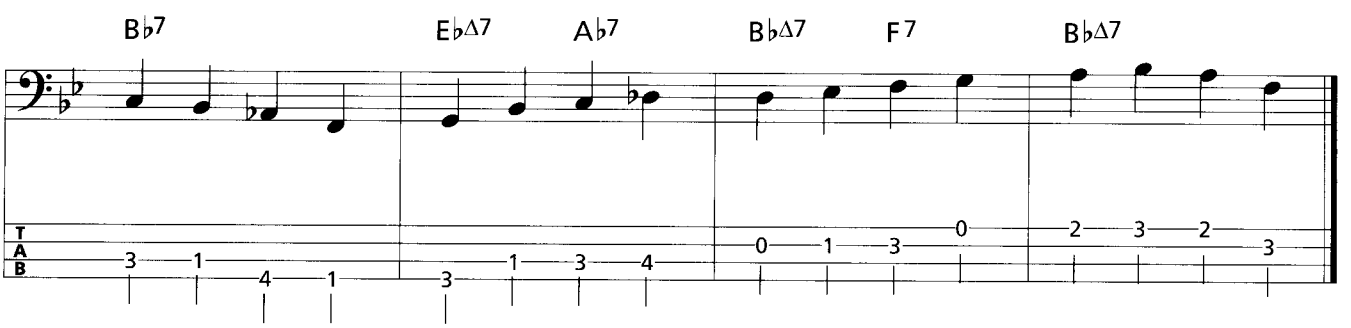


© 2001 by AMA Musikverlag



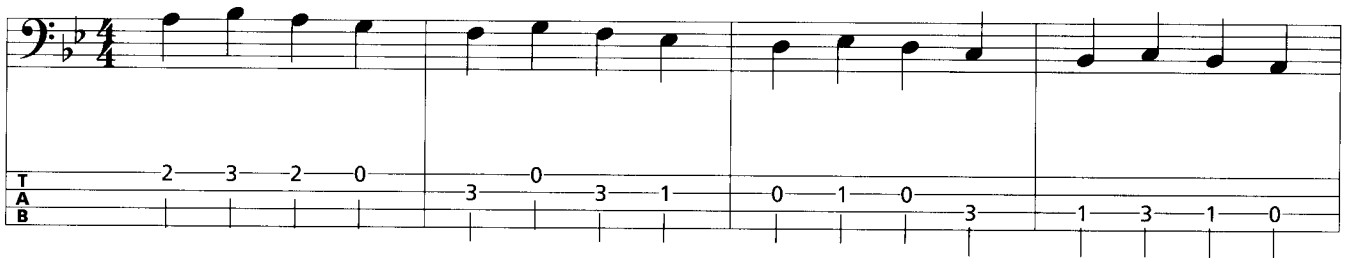


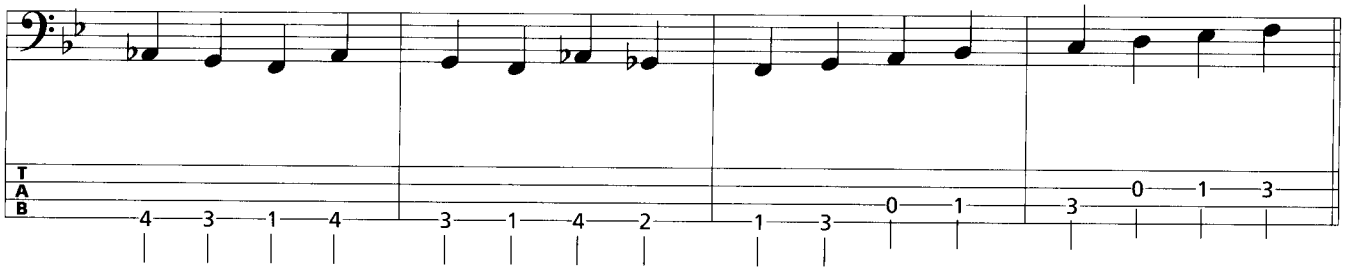


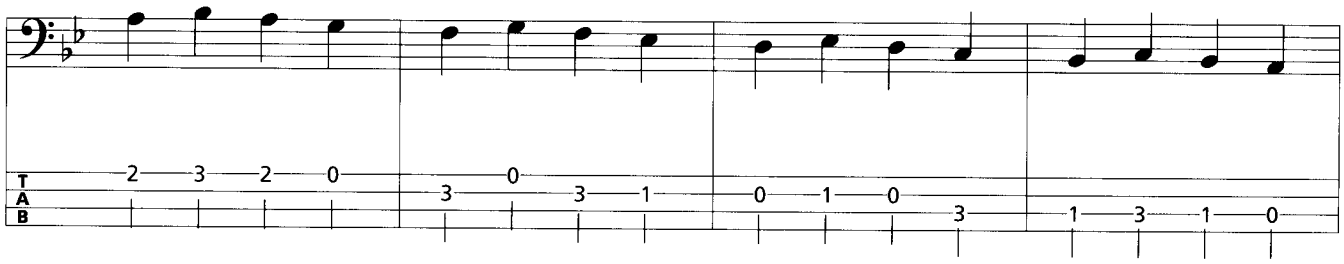


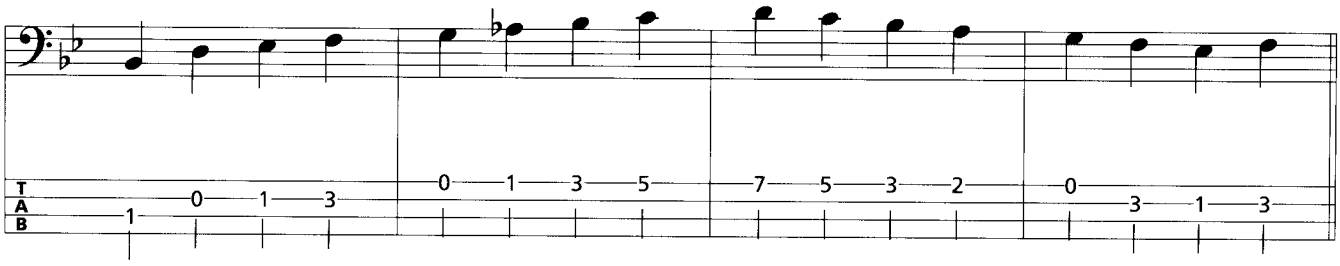
© 2001 by AMA Musikverlag

Track/Übg. 54

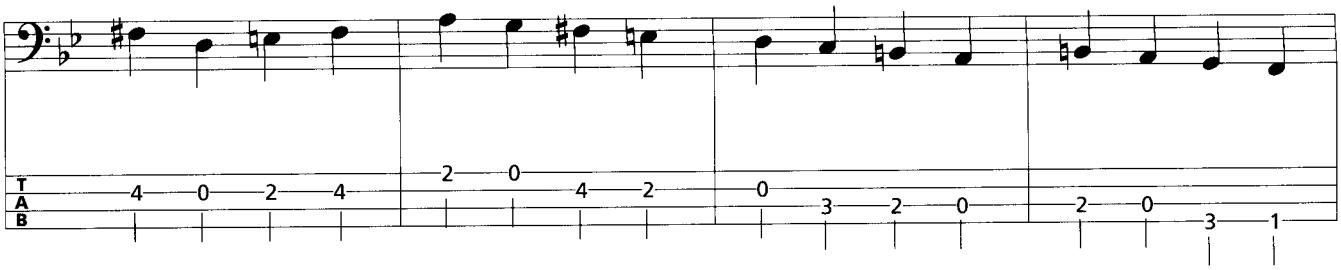


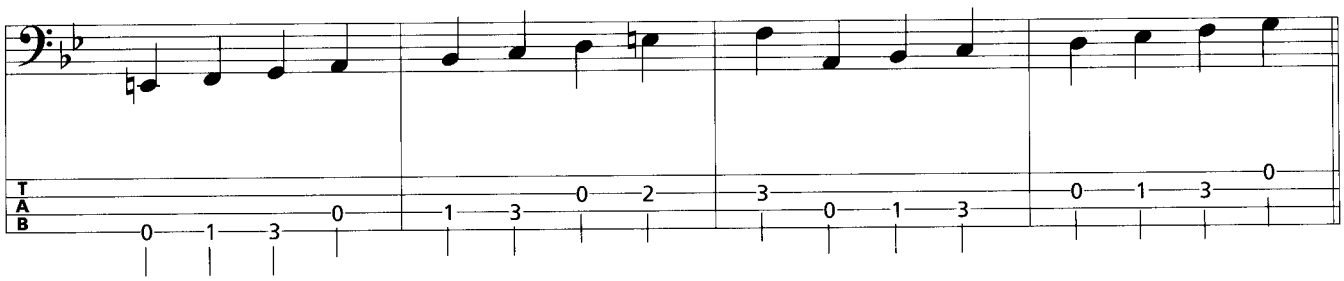


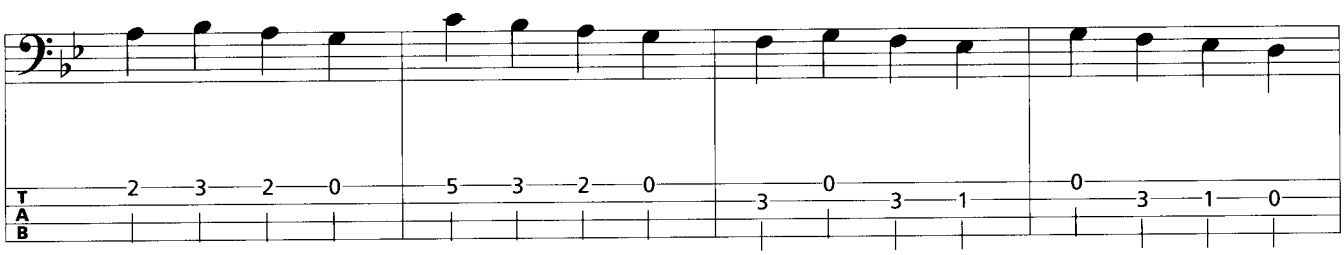


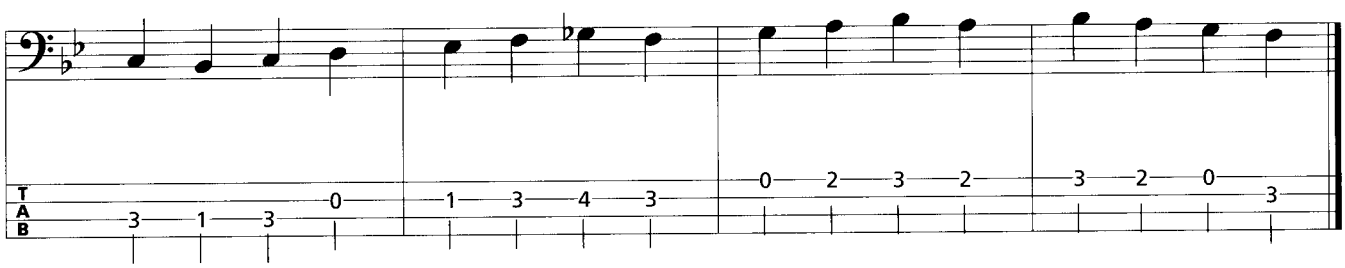


© 2001 by AMA Musikverlag



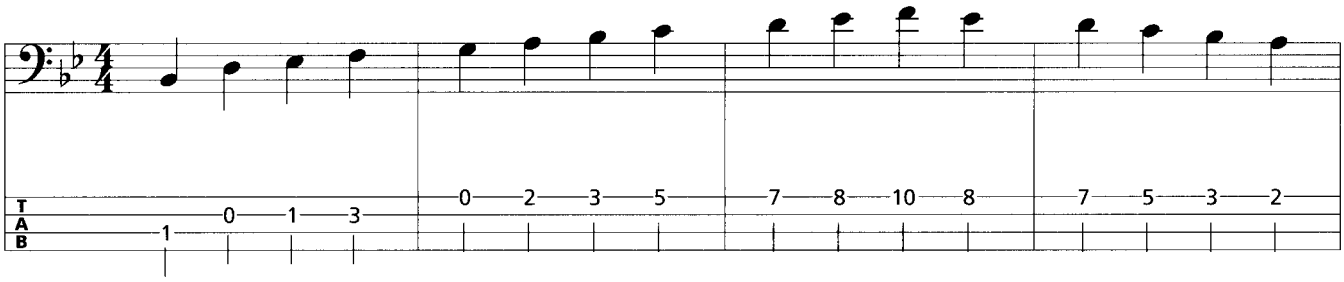


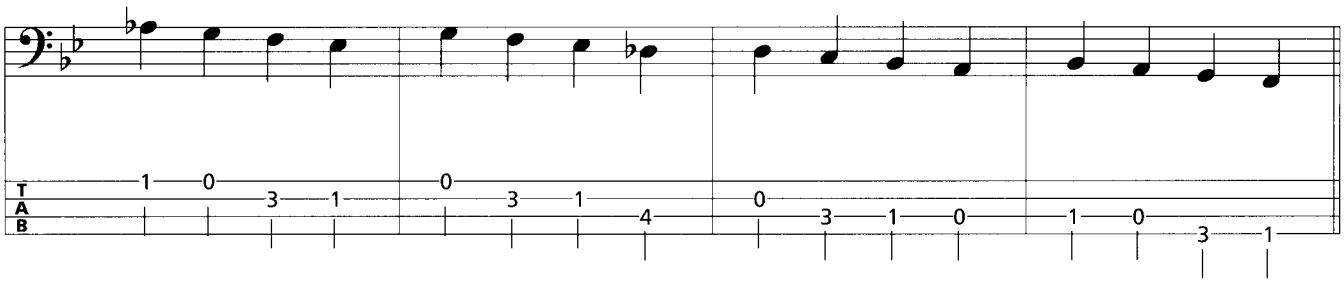


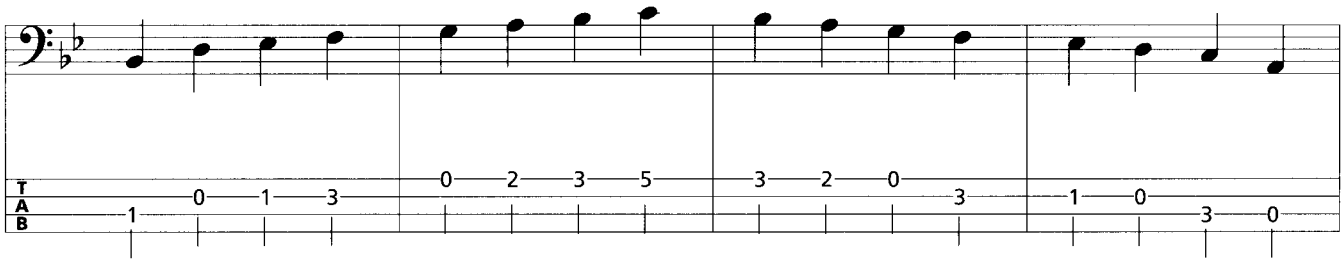


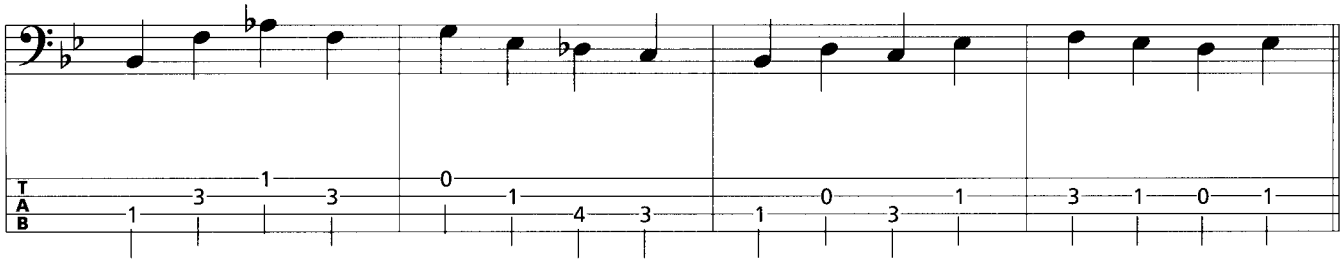
© 2001 by AMA Musikverlag

Track/Übg. 55

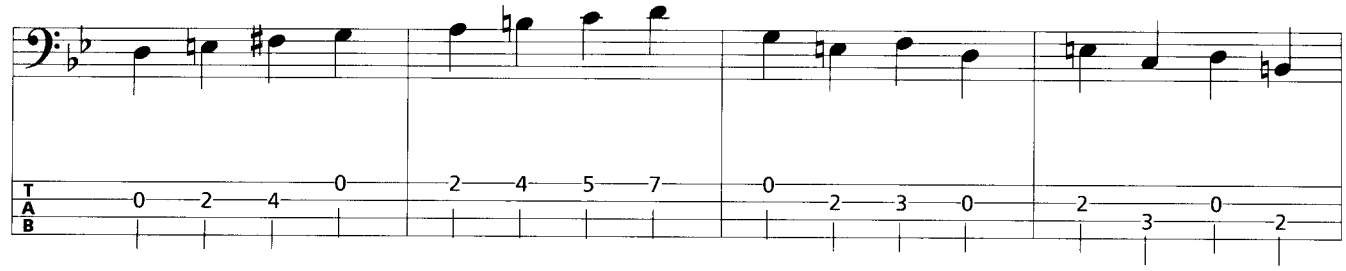


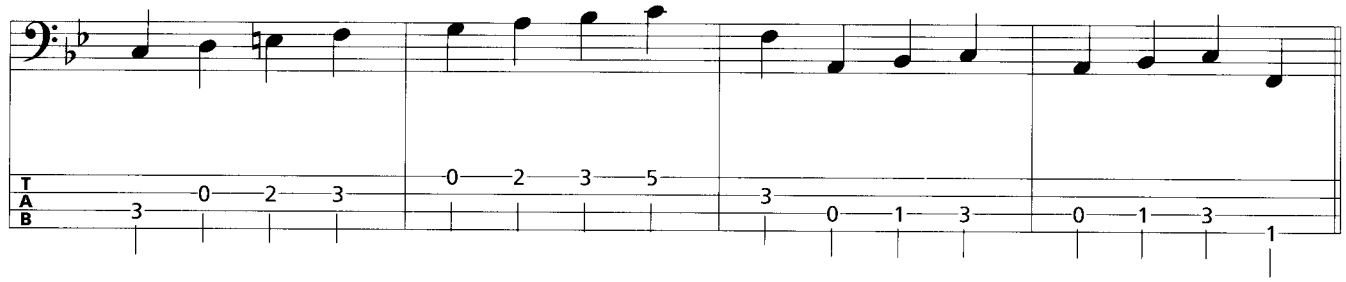


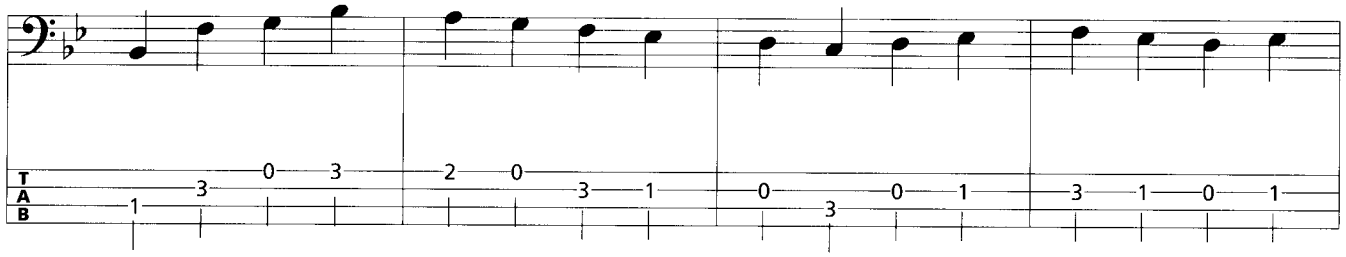


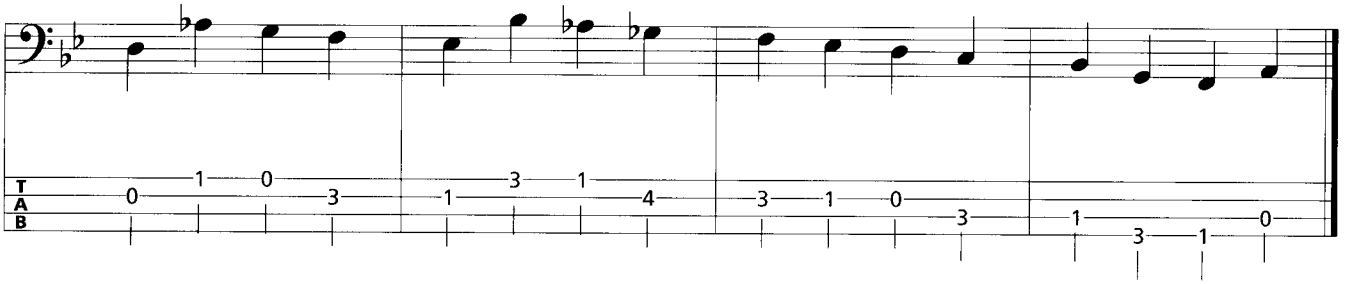


© 2001 by AMA Musikverlag



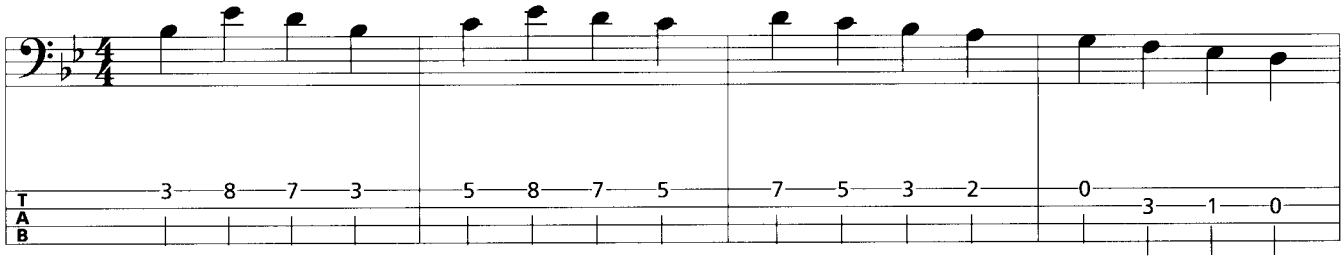


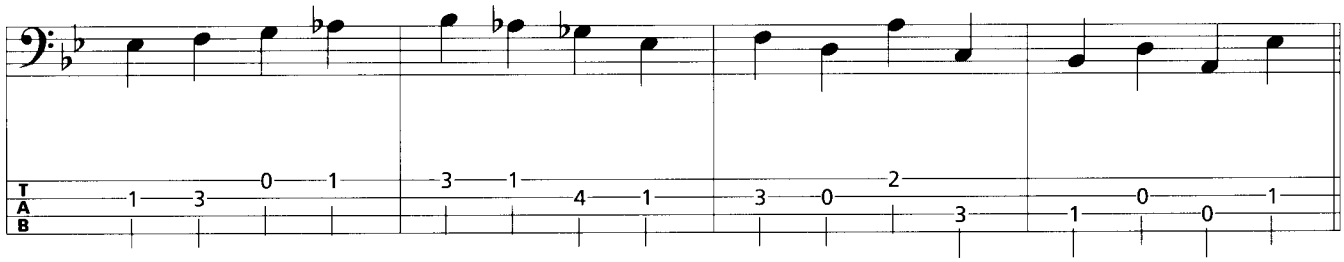


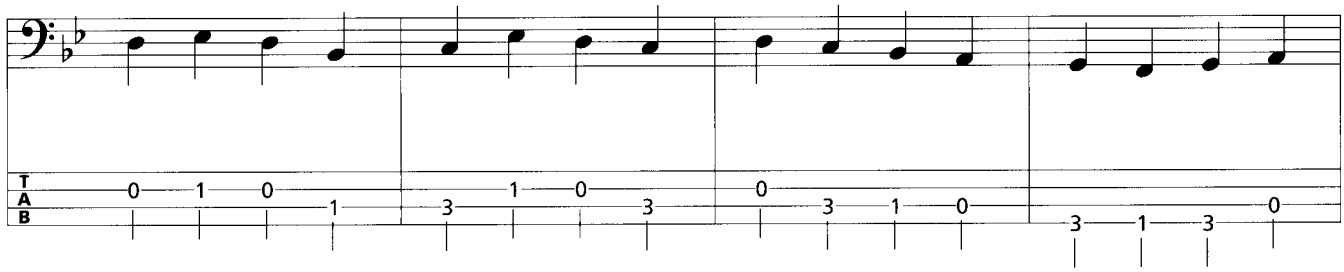


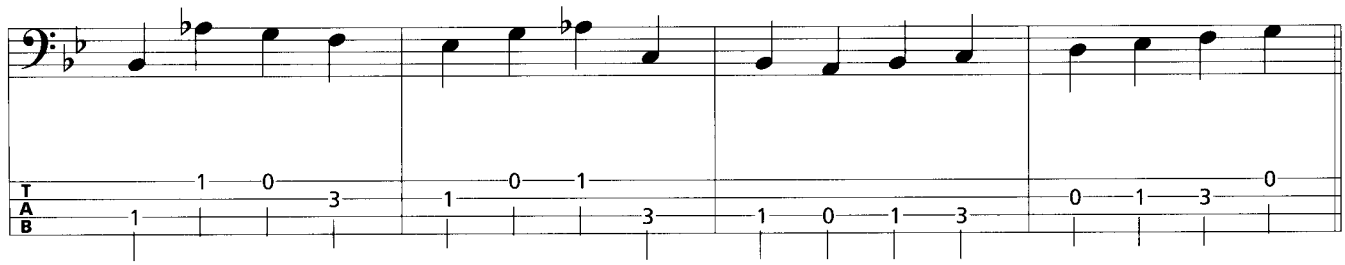
© 2001 by AMA Musikverlag

Track/Übg. 56

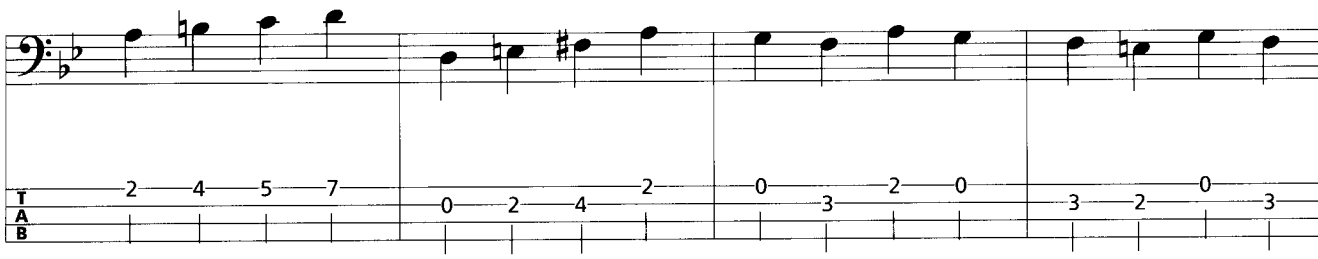


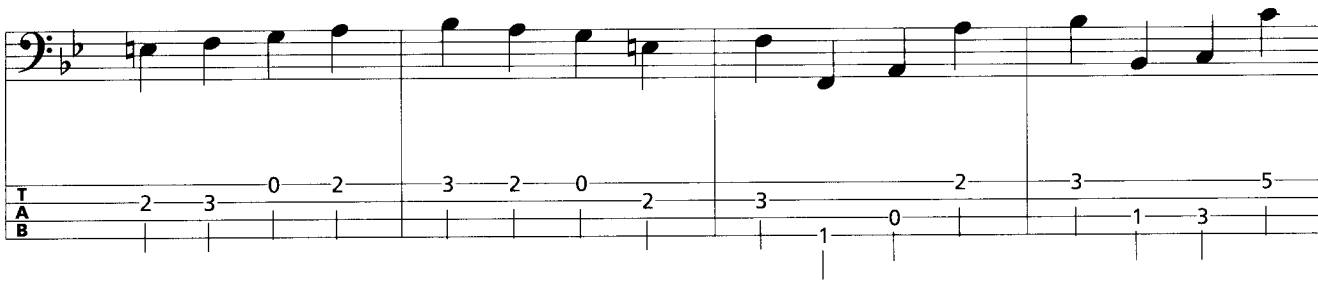


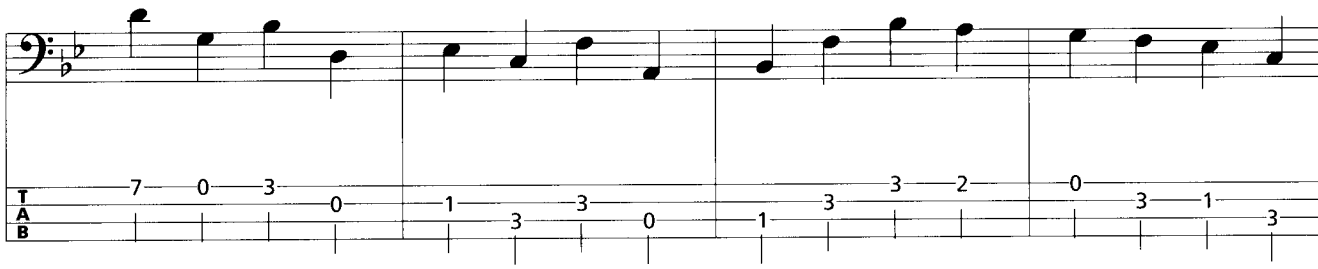


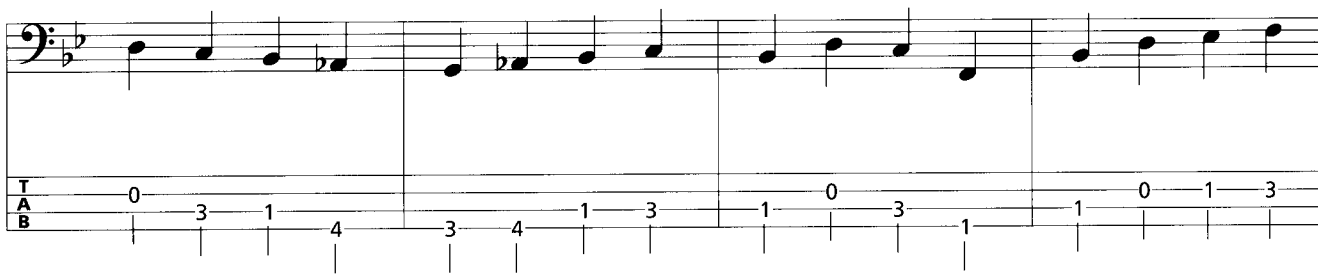


© 2001 by AMA Musikverlag



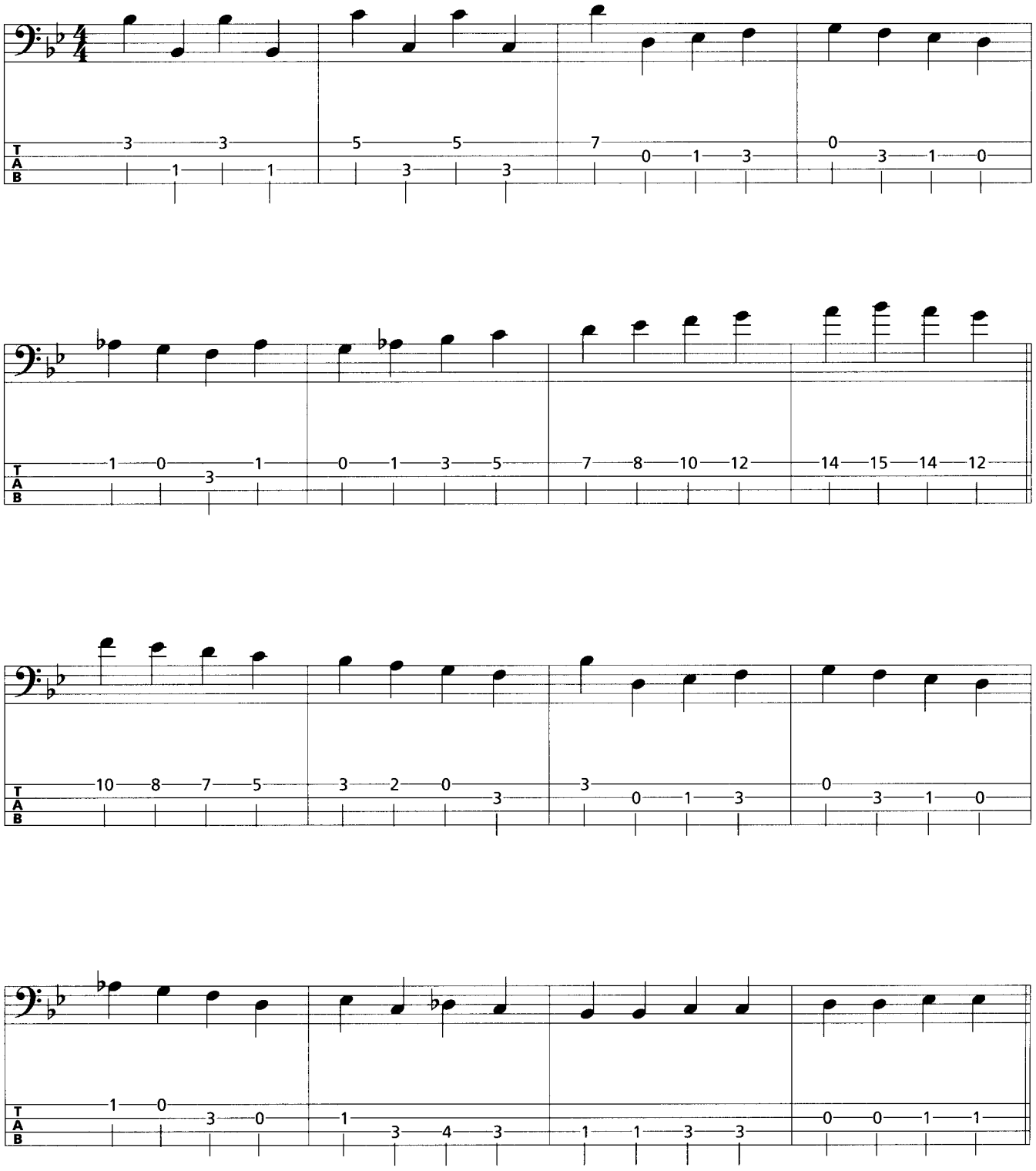




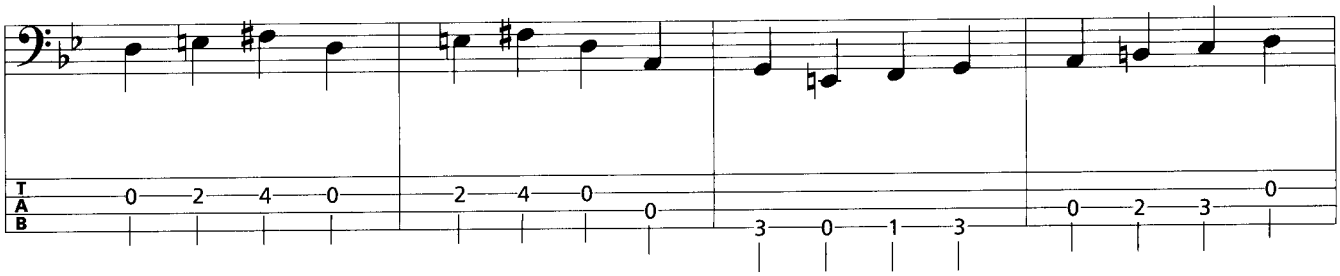


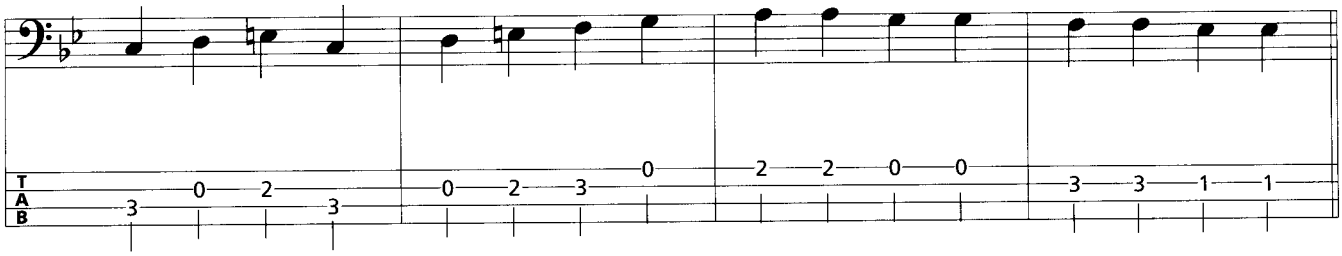
© 2001 by AMA Musikverlag

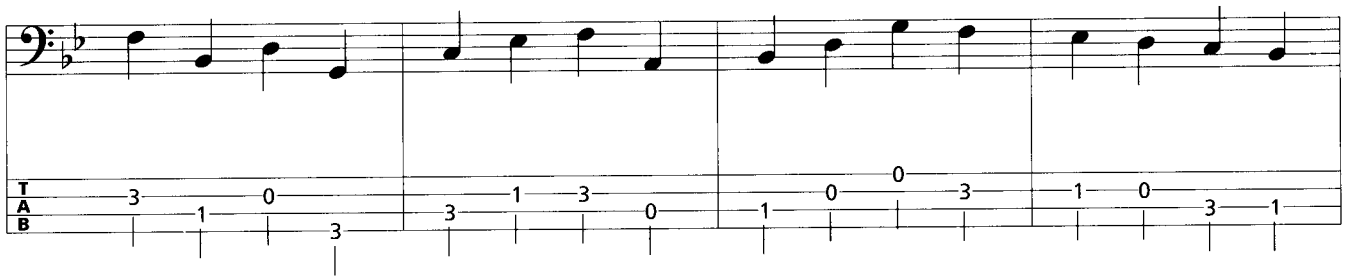
Track/Übg. 57

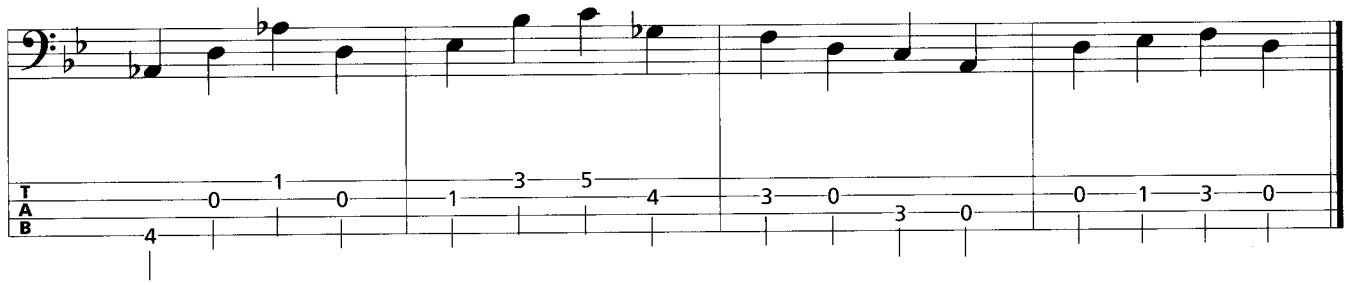


© 2001 by AMA Musikverlag



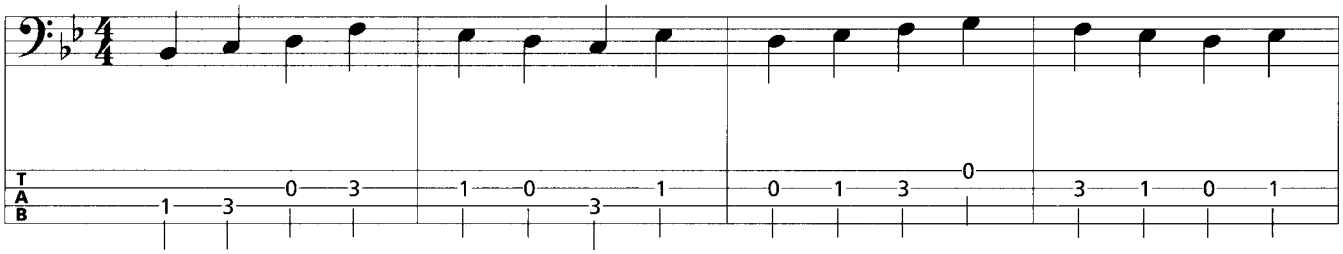


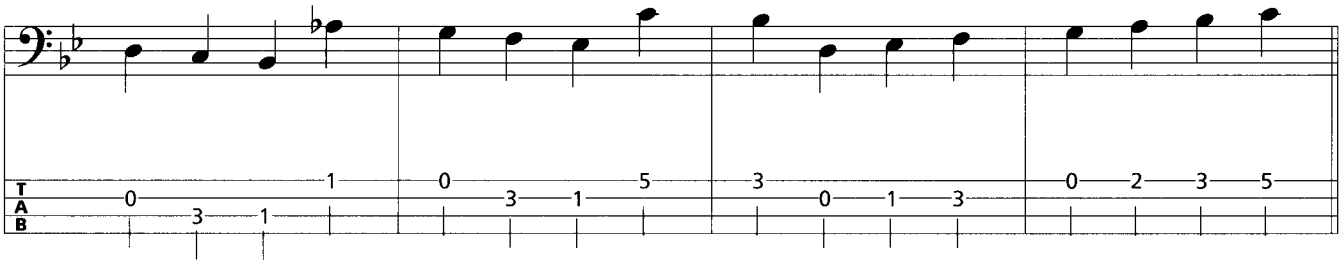


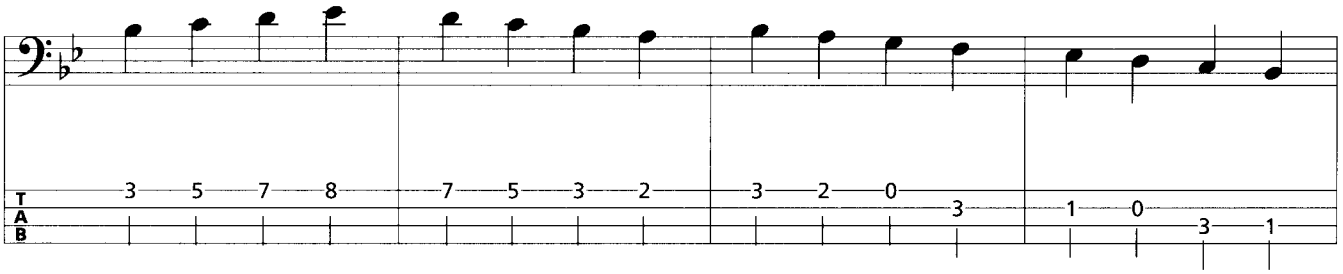


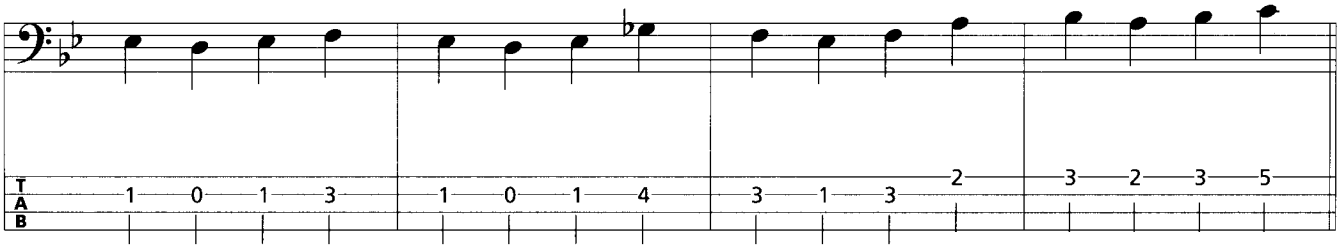
© 2001 by AMA Musikverlag

Track/Übg. 58

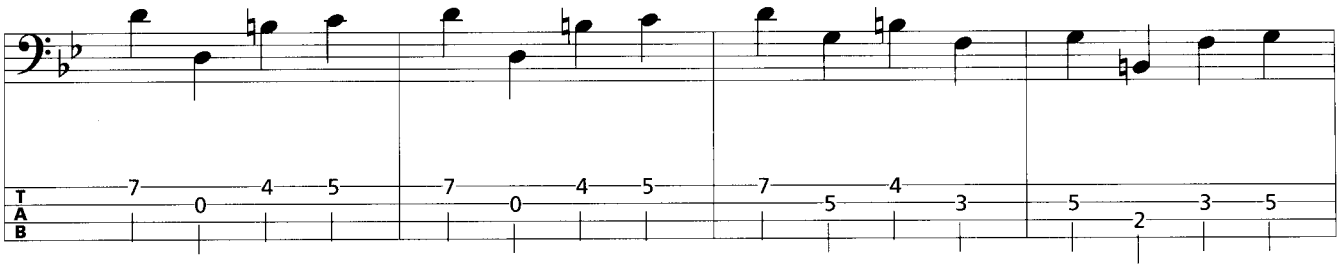


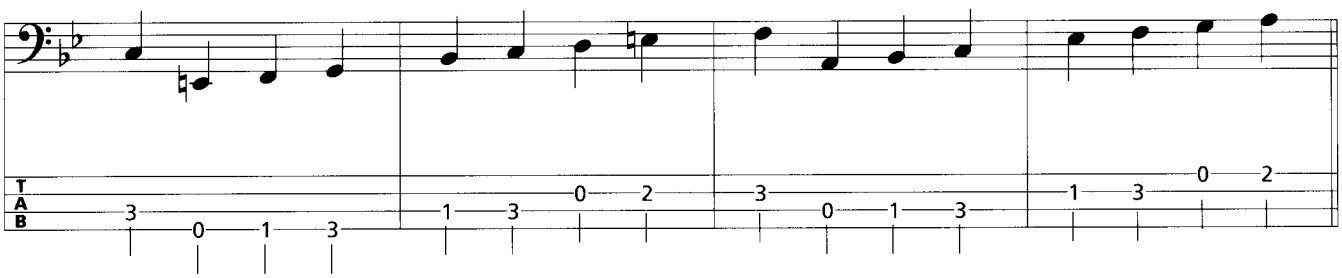


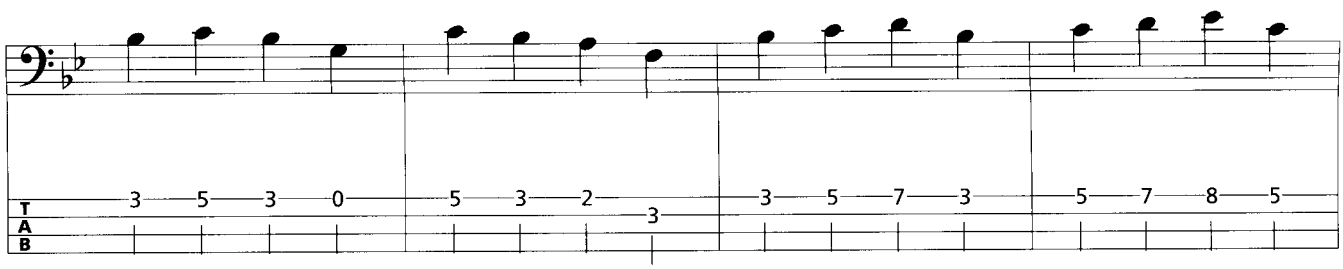


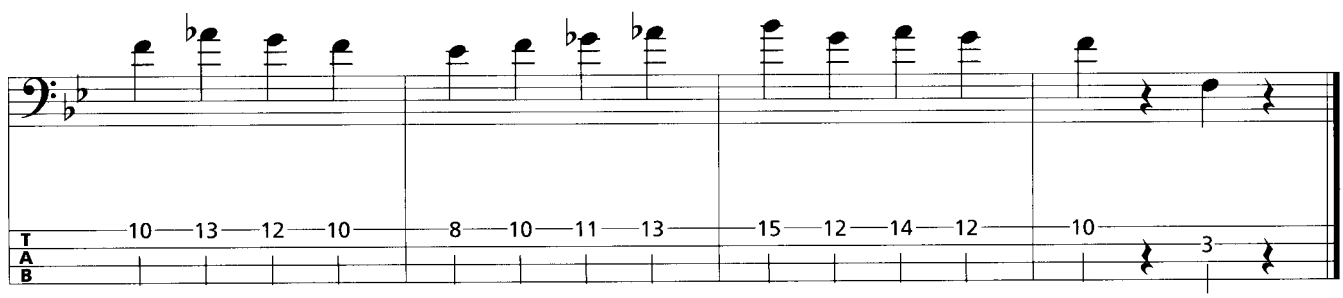


© 2001 by AMA Musikverlag









© 2001 by AMA Musikverlag

4.2.3.2 Achtel-Skips & Übungen

Wir kommen nun zur ersten Verzierung, Auflockerung oder eben Variation der Basic-Walkingbass-Line, den so genannten Skips. „The Skip" ist ein kleiner Sprung oder besser Hüpfer, von „to skip" = hüpfen (springen). Die „gehenden" Walkingbass-Lines werden nun durch die Skips etwas bewegter. Aber auch diese erste Form der rhythmischen Veränderung (später wirst du noch mehr kennen lernen) solltest du – genau wie alle anderen rhythmischen Verzierungen und auch tonalen Abwandlungen – bewusst, zweckgebunden und gegebenenfalls sparsam einsetzen. Dabei spielen natürlich in erster Linie persönliche Geschmäcker und Vorlieben eine wesentliche Rolle. Aber wie bei allen tonalen Bereichen des Walkingbass-Spiels solltest du auch bei allen rhythmischen Abwandlungen das musikalische Prinzip „Spannung und Entspannung" beachten. Zur Erinnerung: Es geht um eine „gehende" Basslinie und nicht um ein „Durch-die-Akkorde-Hüpfen"! Als ungefähre Faustregel zur Benutzung der Skips vielleicht Folgendes:

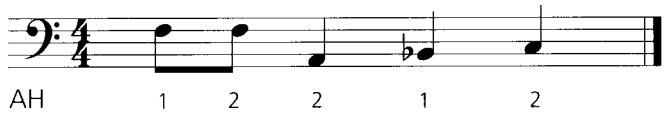
Bei langsamen Tempi eventuell etwas mehr Skips und bei schnelleren Tempi etwas weniger Skips verwenden. Auch die Anzahl der mitspielenden Musiker sollte die Verwendung der Skips (und der anderen rhythmischen Variationen) beeinflussen. Je kleiner die Bandbesetzung ist, z. B. bei einem Duo, desto mehr kann und sollte ein Bassist seine Lines mit Skips auflockern. Vor allem, wenn ohne Drums gespielt wird, kann er somit die typische „Triple-Swinging-Motion" (Triolische-Swing-Bewegung) hervorheben. Aber bei größeren Besetzungen, einer Big Band zum Beispiel, können zu viele Skips den groovigen Zusammenhalt regelrecht zerstören.

Was sind nun konkret die Achtel-Skips? Die Halben oder Viertel einer Walkingbass-Line werden durch eine ausgespielte Achtelnote von einem zum anderen Notenschritt verbunden. Dabei handelt es sich um ternär gespielte Achtel (vgl. Kap 2.1.1). Die Skips müssen natürlich absolut „in time" sein. Wenn Skips nach vorne eilen, wird sofort das ganze Tempo wackelig. Denke bei der Verwendung der Skips immer daran, dass sie den eigentlichen Groove „nur" unterstützen, um ihm etwas mehr Schwung zu verpassen, ihm einen Impuls geben. Sie können und sollten mit einem leichten Akzent versehen werden. So kommt zu dem „Two-Beat-Feeling" (vgl. Kap. 2.1.1), das jede Walkingbass-Line besitzen sollte, noch ein so genanntes „Offbeat-Feeling". Auf welchem Beat eines Taktes die Skips und wie oft sie hintereinander gespielt werden, bleibt deiner Improvisationsfantasie überlassen. Durch richtig angewandte Skips kannst du auch etwaige größere Tonsprünge raffiniert bewältigen, also Töne geschickt verbinden.

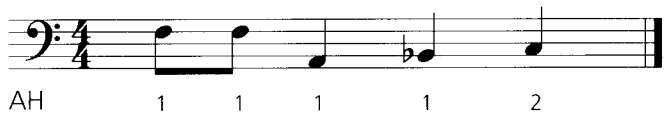
Zusammenfassung

- Achtel-Skips sind ternär ausgespielte Achtel, die die einzelnen Basic-Walkingbass-Tonschritte miteinander verbinden.
- Sie sollen die nötige „Triple-Swing-Motion" des Grundgrooves hervorheben.
- Achtel-Skips werden leicht akzentuiert gespielt.
- Sie können auf jeder Zählzeit (Beat) eines Taktes, gegebenenfalls auch mehrmals hintereinander, gespielt werden.
- Achtel-Skips sollte man sparsam anwenden.

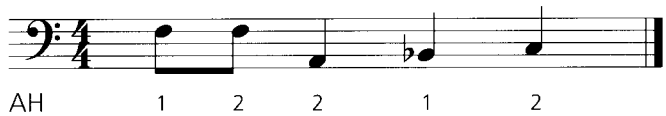
© 2001 by AMA Musikverlag



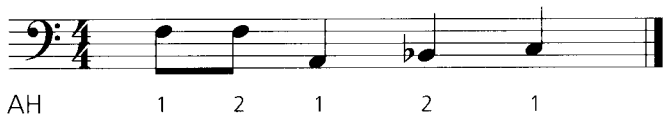
Stringcrossing 1-1



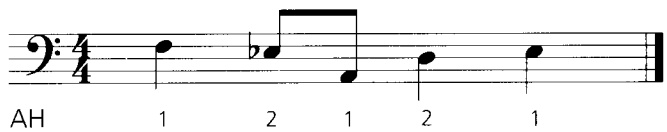
Stringcrossing 1-1

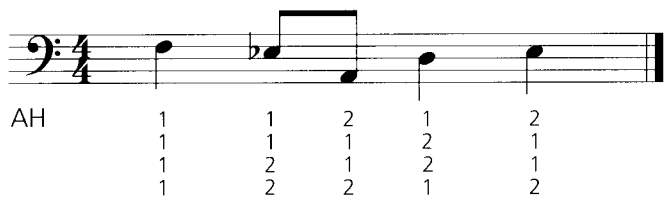


Stringcrossing 2-2



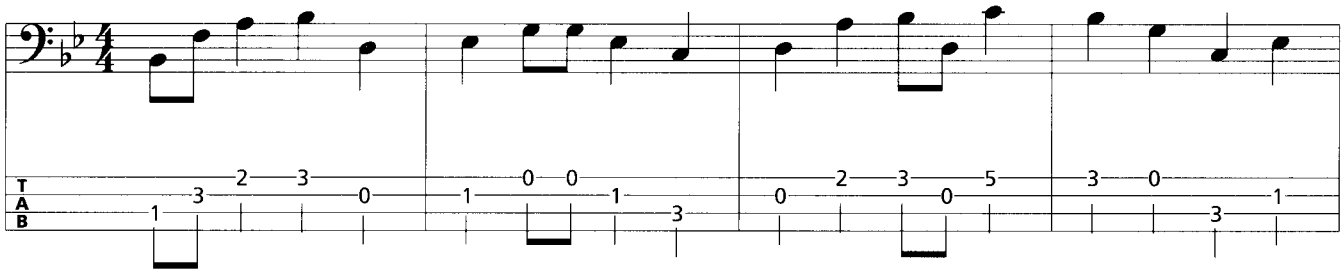
durchgehender Wechselschlag

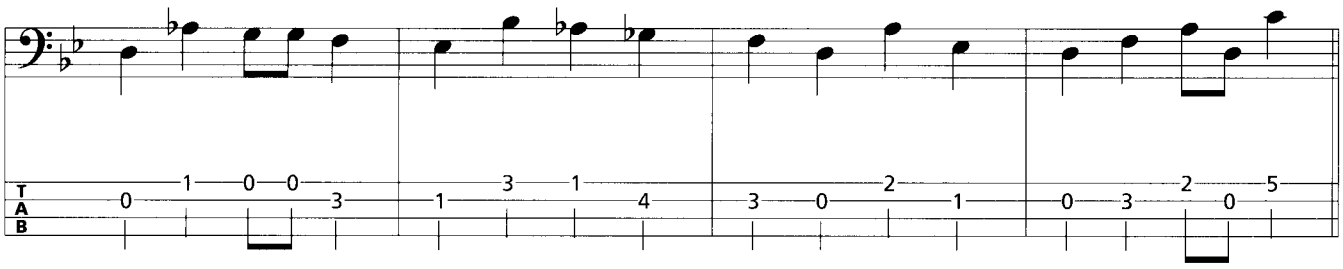


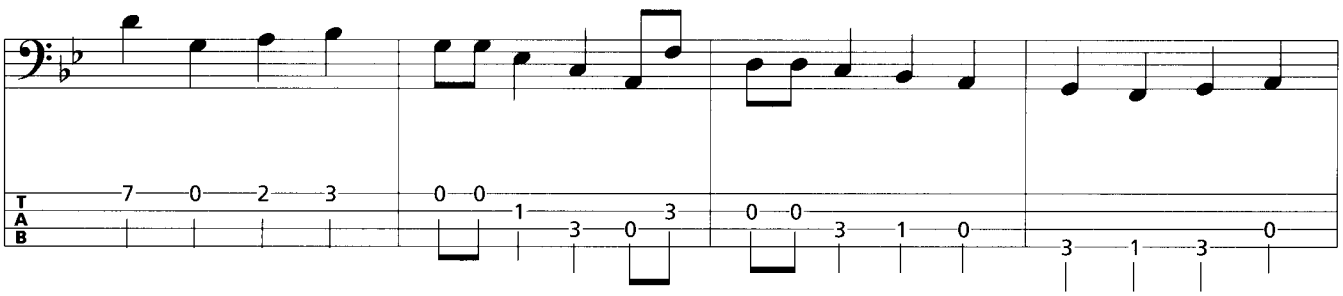


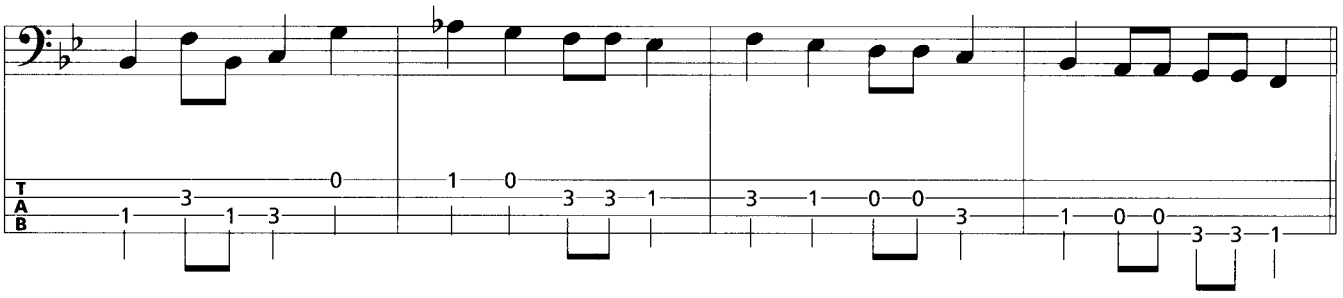
© 2001 by AMA Musikverlag

Track/Übg. 59

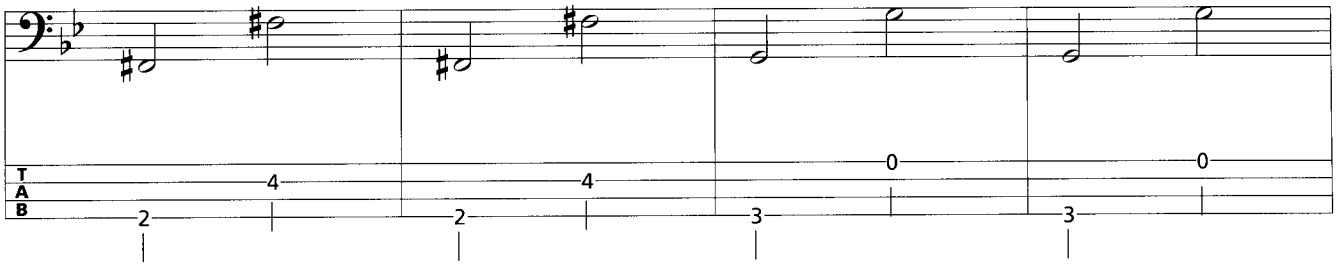


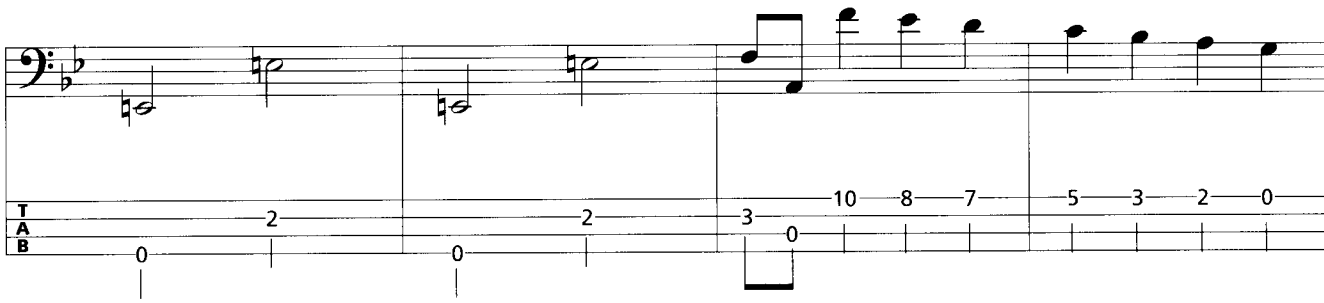


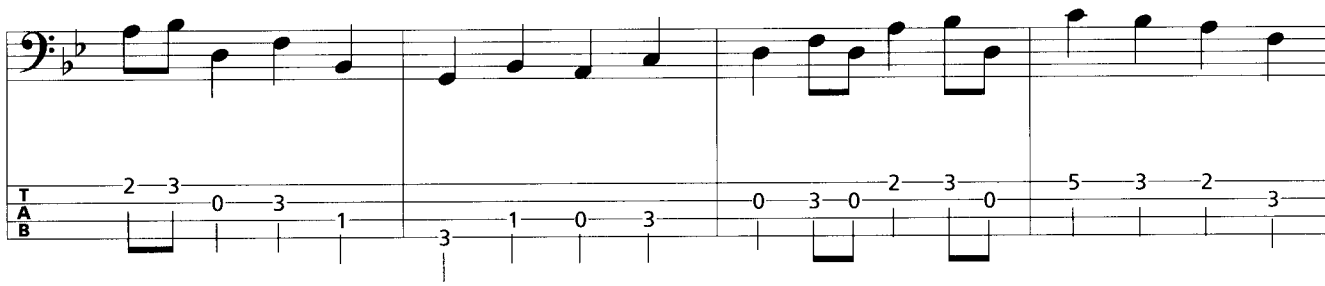


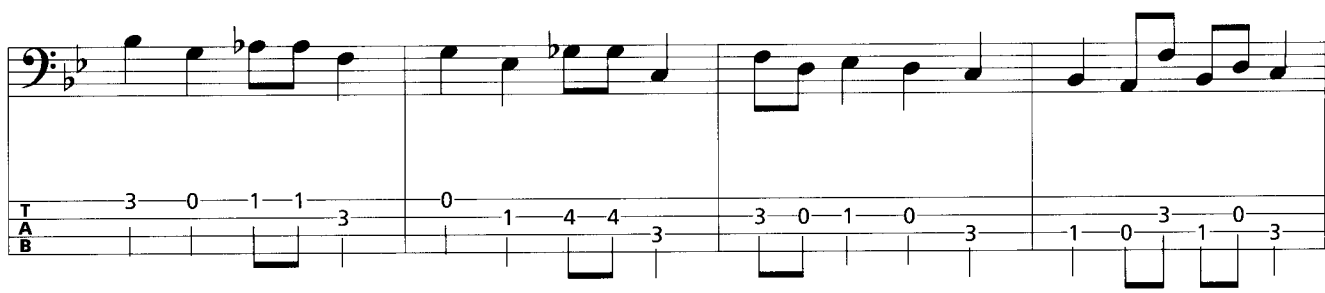


© 2001 by AMA Musikverlag



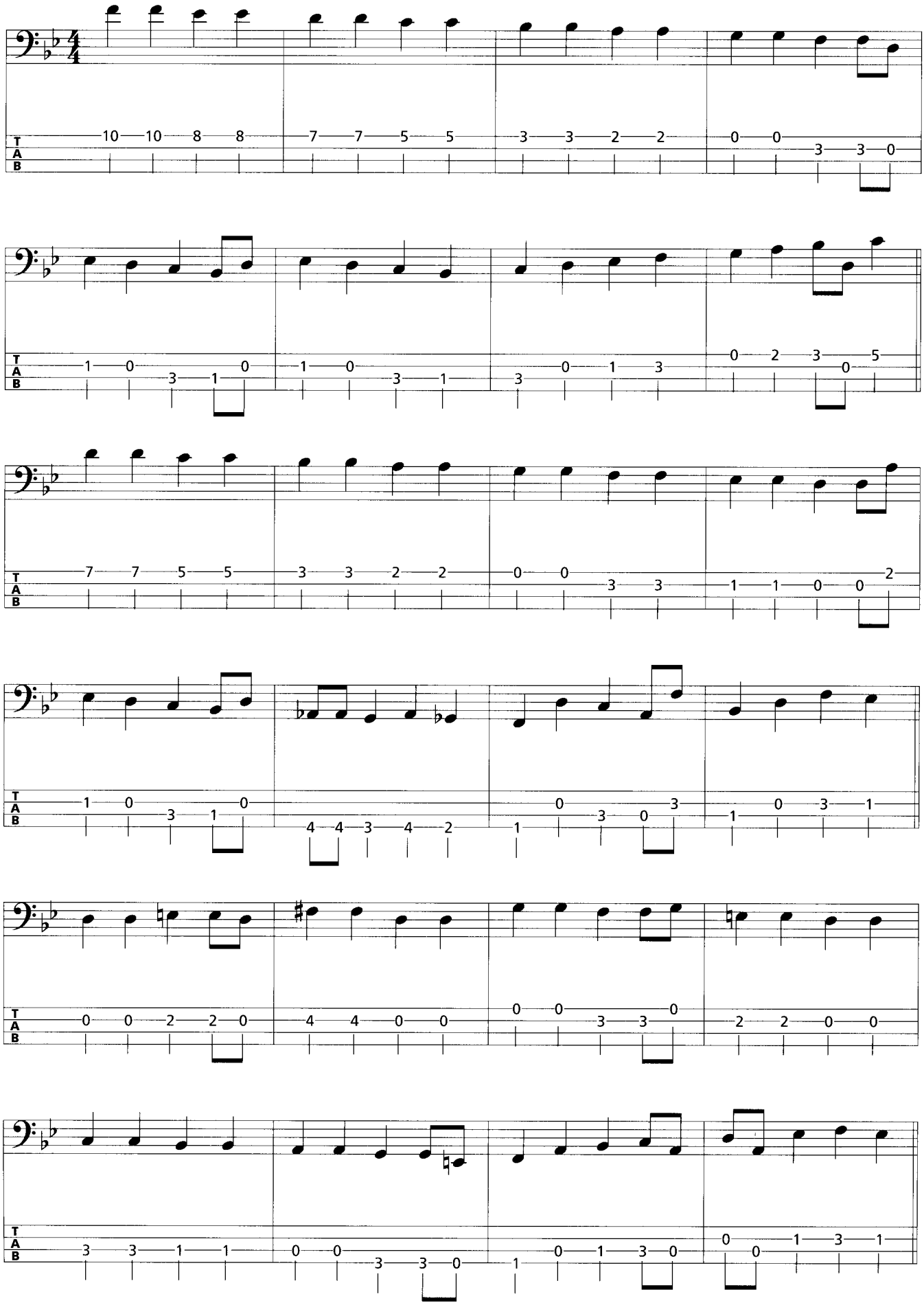




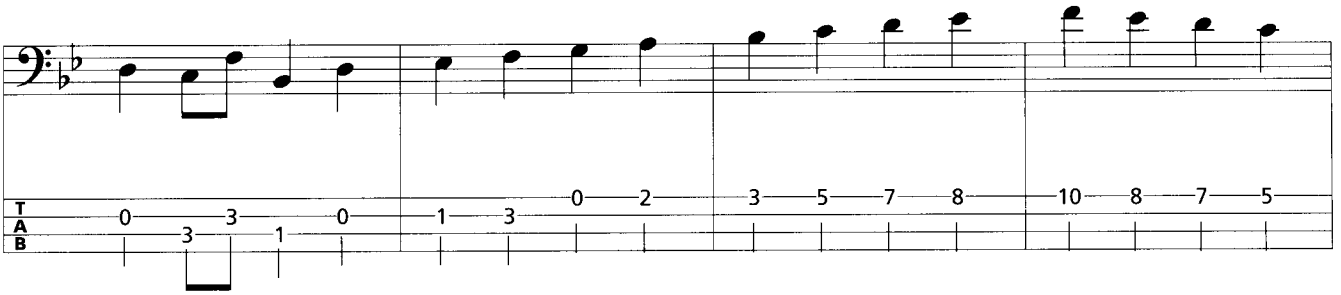


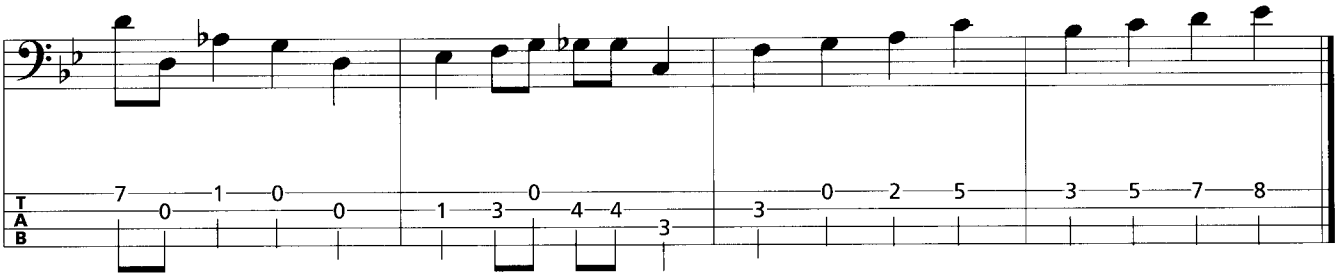
© 2001 by AMA Musikverlag

Track/Übg. 60

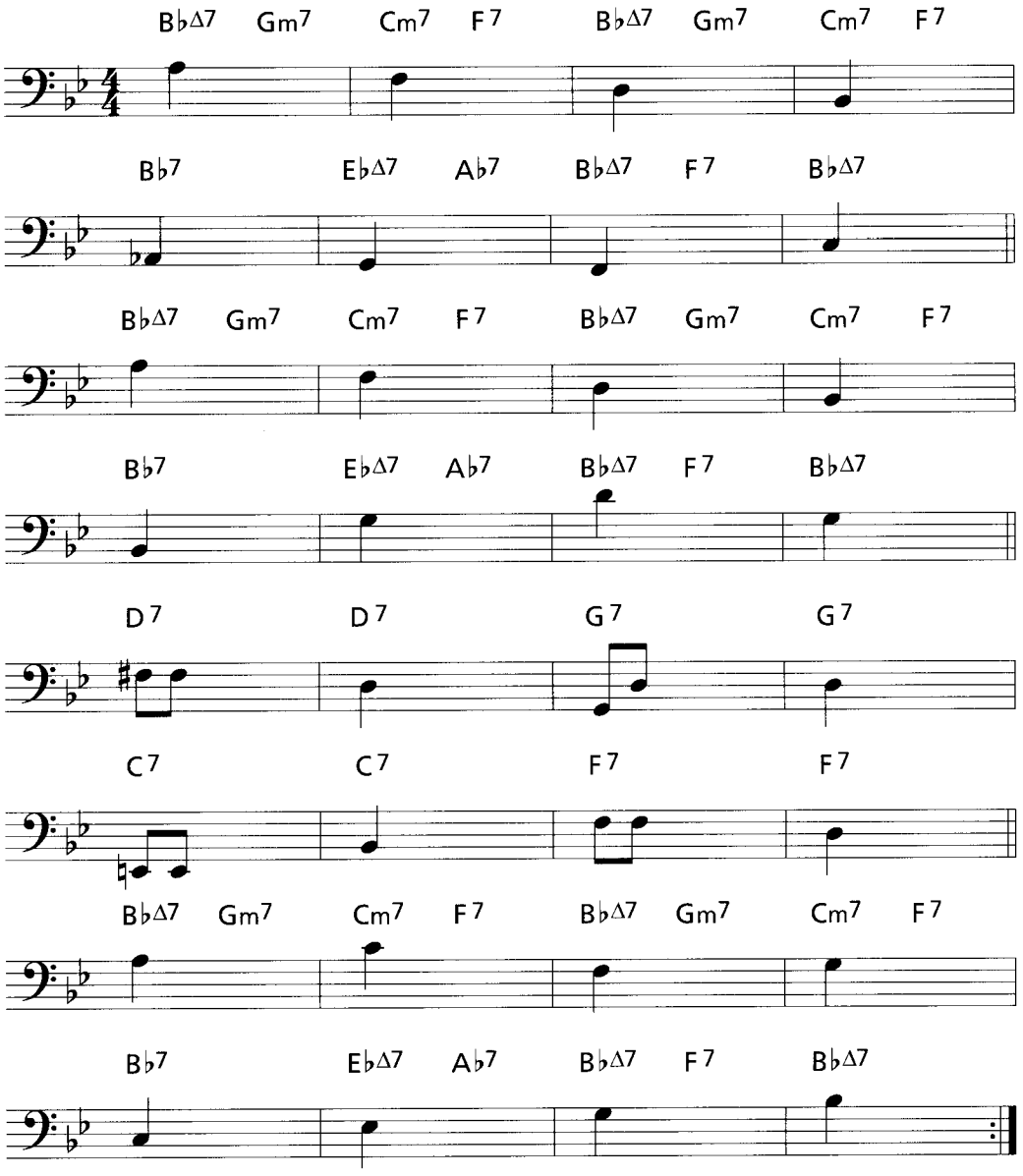


© 2001 by AMA Musikverlag





4.2.3.3 Übepattern



© 2001 by AMA Musikverlag

4.3 Akkordeigene, diatonisch akkordfremde & chromatisch akkordfremde Töne (akkord-, skalenorientierte und freie Improvisation)

Durch die Verwendung von akkordeigenen und diatonisch akkordfremden Tönen steht dir als Walkingbass-Improvisator schon eine Menge Tonmaterial zur Verfügung. Jetzt kommen noch die chromatisch akkordfremden Töne hinzu. Ganz vereinfacht gesagt, kannst du nun alle zwölf Töne unseres Tonsystems für die Improvisation verwenden.

Chromatisch akkordfremde Töne sind solche, die zum Beispiel zu alterierten und symmetrischen Skalen, zu den Blues- und Bebopskalen gehören. Sie können aber auch Akkordzusatztöne sein oder/und sich durch Akkordsubstitution ergeben. Somit erfolgen Querverbindungen sowohl zur akkordorientierten als auch zur skalenorientierten Improvisation, die aber streng genommen schon zur freien Improvisation gehören.

Da chromatisch akkordfremde Töne die Bewegungsimpulse einer Walkingbass-Line verstärken, sind sie sehr wichtig für eine ausgewogene Leitton-Zielton-Spielweise. So klingt es oft jazziger, wenn man z. B. den Akkord **C7** mit dem Akkord **F7** durch den chromatisch akkordfremden Ton „**ges**", als durch den akkordeigenen Ton „**e**" verbindet, obwohl in diesem Fall beide Töne Leittöne sind.

Was in Kapitel 4.2. zur Verwendung dieser Töne gesagt wurde, gilt natürlich und ganz besonders auch für die chromatisch akkordfremden Töne. Sie können zwar eine ungeheure Spannung erzeugen und sind somit in jedem Fall sehr wichtig für eine gute Jazzimprovisation, es besteht aber auch die Gefahr, allzu schnell das tonale Zentrum eines Stückes zu verlassen. Du und deine Mitspieler verlieren dadurch schnell den Improvisationsfaden oder der harmonische Zusammenhalt eines Stückes wird völlig aufgelöst. Es sei denn, es ist so gewollt. Dann wäre aber eine völlige Outside-Spielweise (dazu später) angebracht. Außerdem kann zu viel musikalische Spannung auf die Dauer langweilig sein. Also gehe mit den chromatisch-akkordfremden Tönen sparsam um. Oftmals empfinden wir sie aber auch gar nicht als allzu fremd. Das beruht auf einer angewöhnten Wirkung vor allem der „Blue Notes" und eben des jazzigen Leittones. (Mehr dazu erfährst du in „Die Neue Harmonielehre" von F. Haunschild und „Rock Bass" von mir, beide AMA Verlag.)

Zusammenfassung

- Chromatisch akkordfremde Töne sind Töne, die weder zum vorgegebenen Akkord noch zur dazu passenden diatonischen Skala gehören.
- Sie verstärken durch ihren Spannungsreichtum den Bewegungsimpuls einer Walkingbass-Line und sind somit sehr wichtig für eine den Ziel- bzw. Leittongedanken berücksichtigende Spielweise.
- Chromatisch akkordfremde Töne sollten sparsam, aber gezielt benutzt werden.

© 2001 by AMA Musikverlag

4.3.1 Afternoon In Berlin

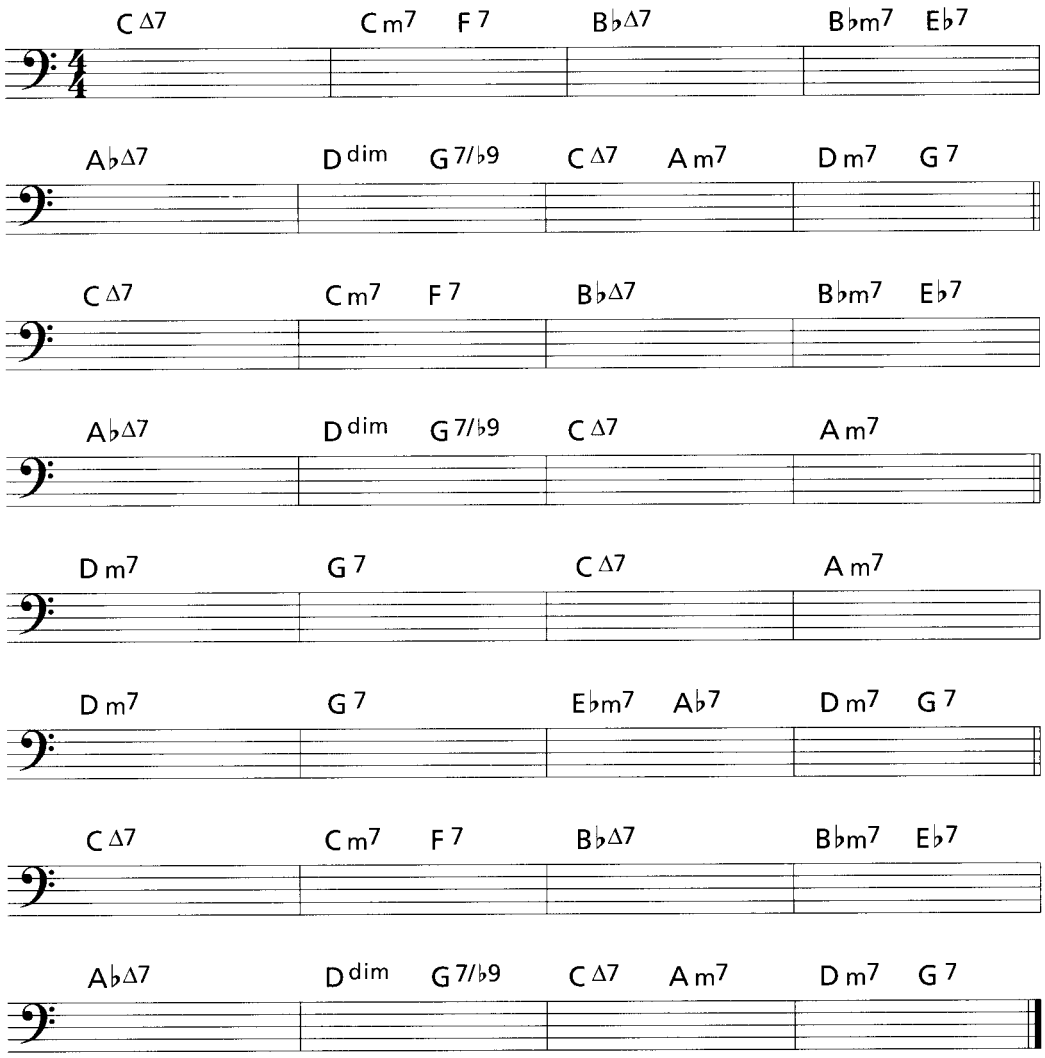
Die nun folgenden Übungen basieren auf einem von mir in der Tradition der Jazzstandards komponierten kleinen Jazzstück, in dem ich verschiedene II-V-I-Verbindungen verarbeitet und kombiniert habe.

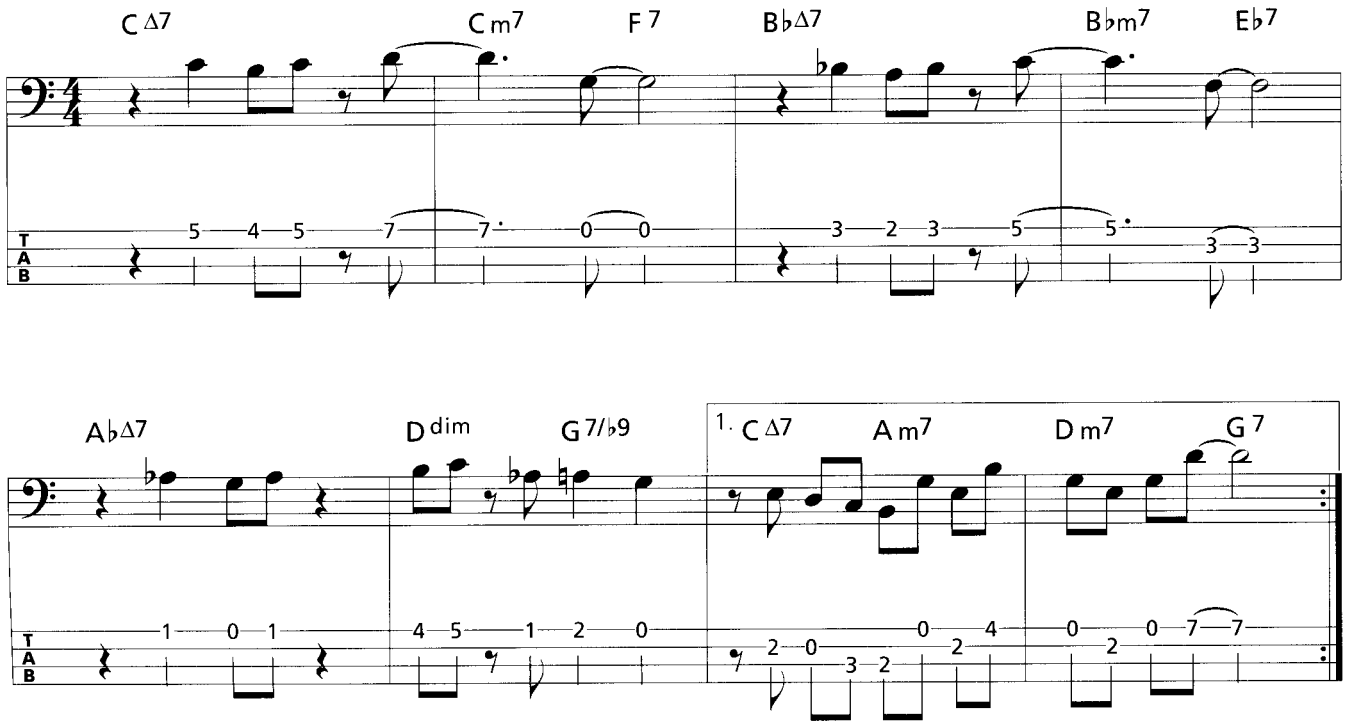
Hilfreich beim Improvisieren kann neben der genauen Kenntnis der Changes auch das Einprägen der Melodie eines Stückes, des Themas, sein. Du erhältst dadurch ein sicheres Gefühl für die Dauer der Taktabschnitte und somit für die Form des Stückes. Außerdem kann sich die Kenntnis des Themas auf die Art deiner musikalischen Einfälle auswirken. Dieses gilt besonders für die Soloimprovisation (themaorientierte Improvisation). Kann aber gegebenenfalls auch beim Walkingbass-Improvisieren eine Rolle spielen. Übe einfach mal das Thema (du hörst es auf der Pay-along-CD, Track 61, vom Klavier gespielt), lerne es auswendig und versuche es bei den passenden folgenden Übungen, trotz deiner Aufmerksamkeit für die Walkinglines, im Kopf zu behalten. Noch besser ist es, wenn du es schaffst, diese kleine Melodei zu deinen gespielten Lines mitzusummen.

Generell sei an dieser Stelle noch einmal bemerkt, dass das auswendige Beherrschen vor allem der Changes, also der vorgegebenen Akkordfolge, sehr hilfreich für das Improvisieren ist. Besonders die in diesem Buch verwendeten Akkordfolgen wirst du im Jazz, aber auch in anderen musikalischen Bereichen immer wieder finden. Trotzdem muss ein guter Musiker auch über Stücke improvisieren können, deren Thema und Changes er nicht kennt!

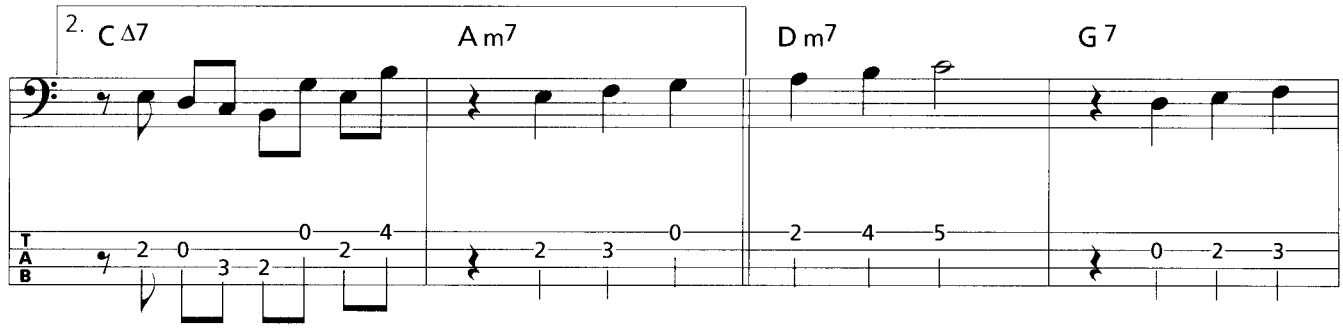
© 2001 by AMA Musikverlag

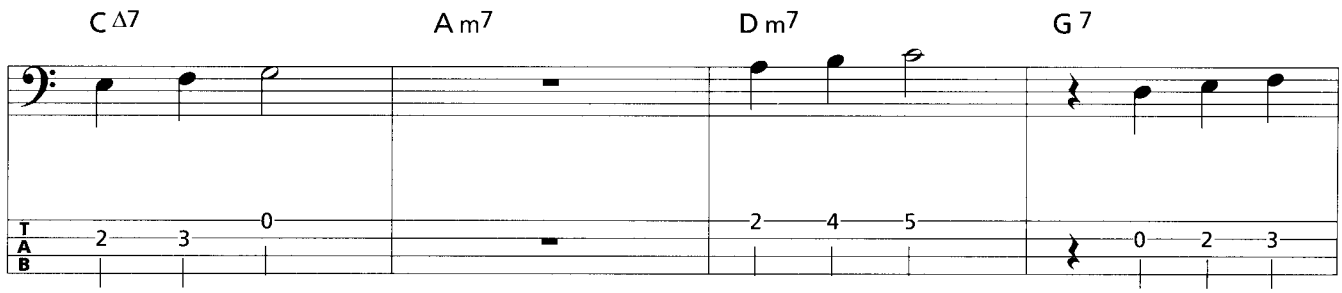
4.3.1.1 Leadsheet & Thema

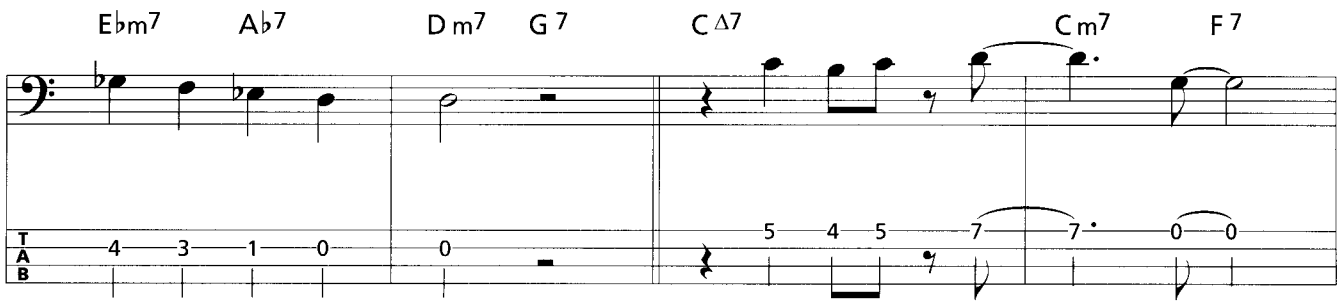


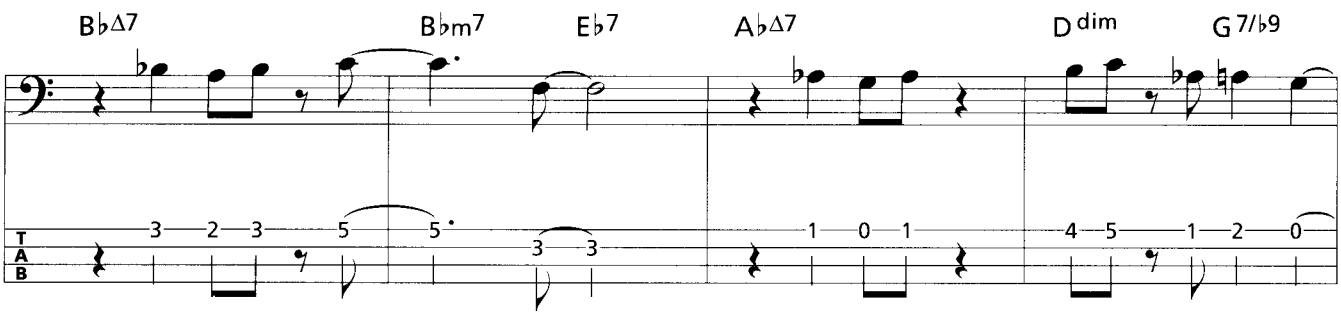


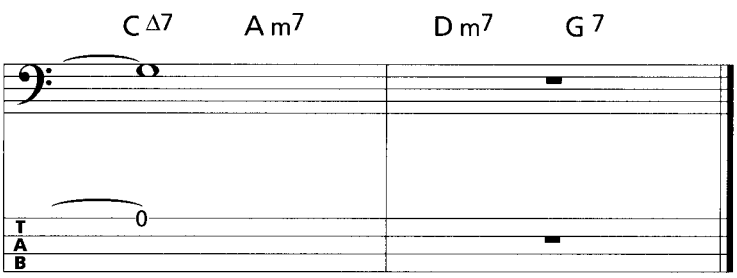
© 2001 by AMA Musikverlag







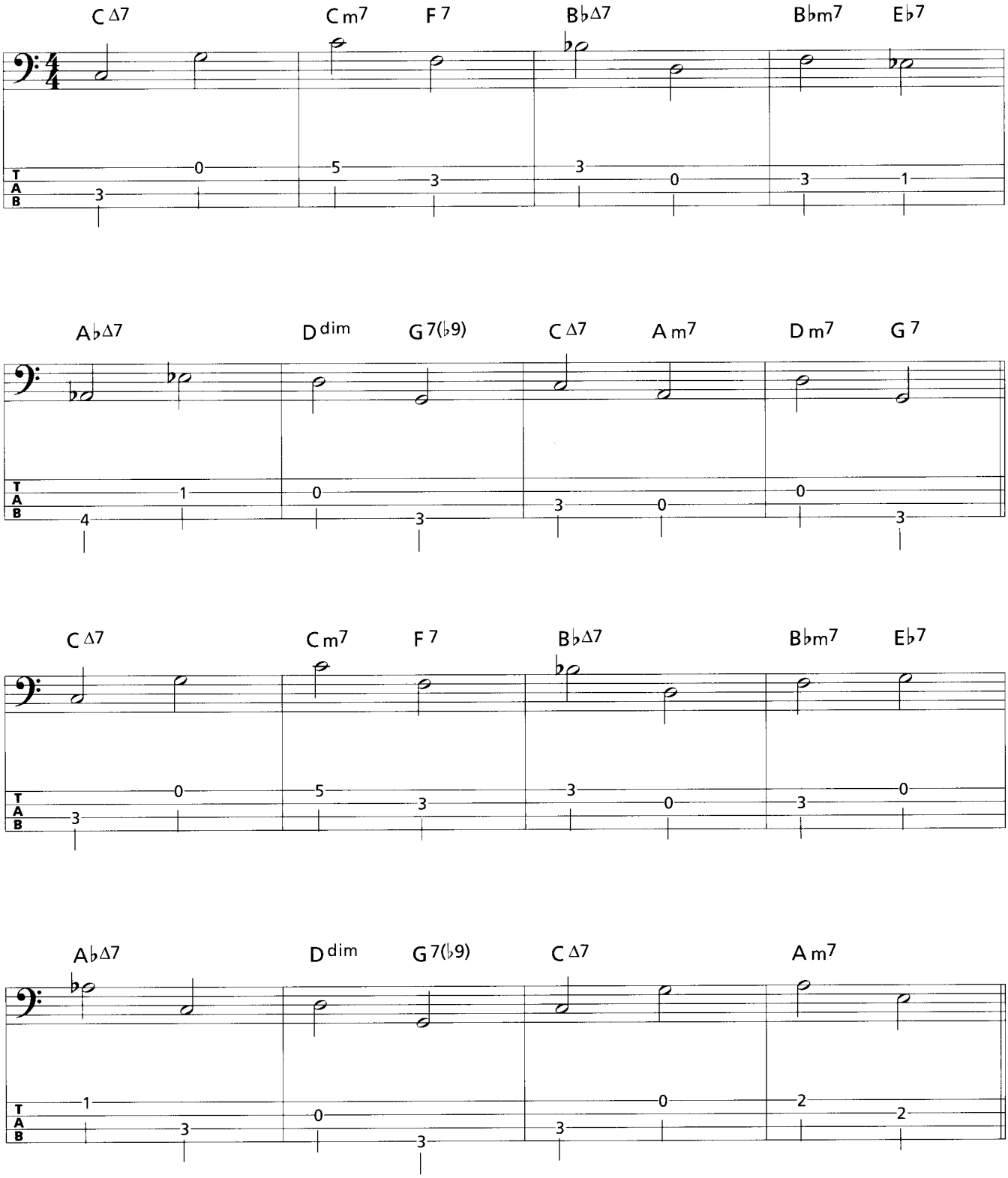




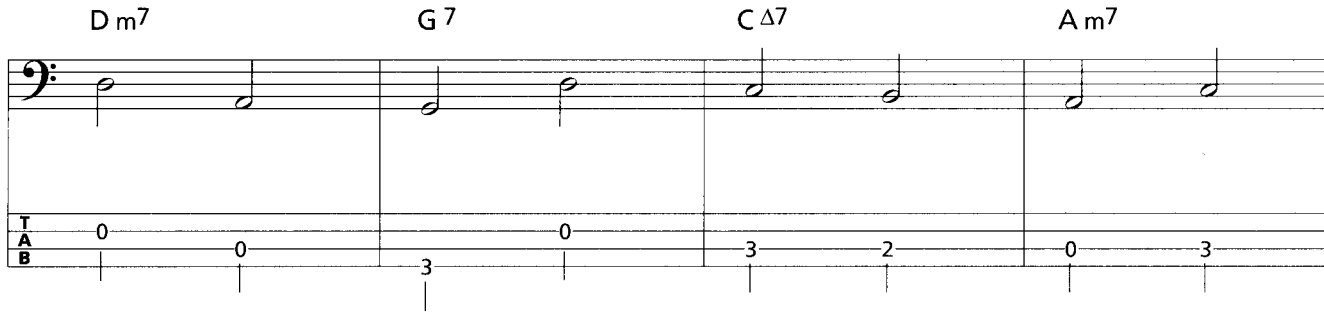
© 2001 by AMA Musikverlag

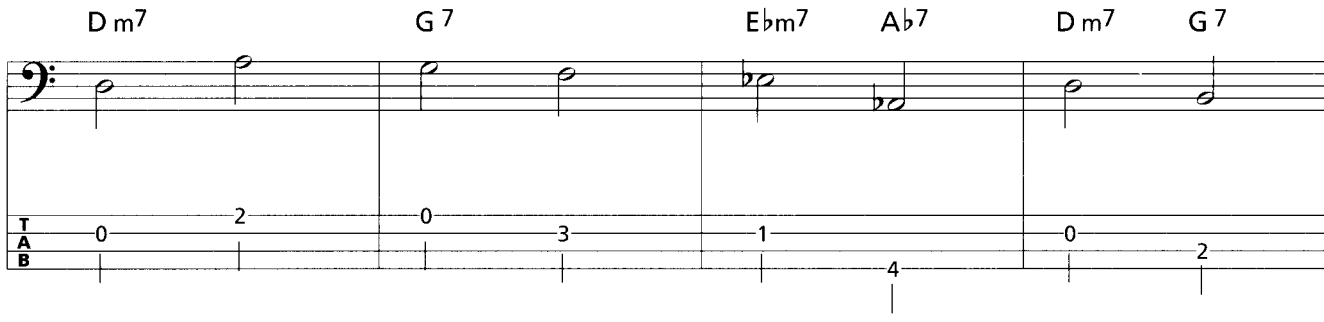
4.3.1.2 Basic-Übungen

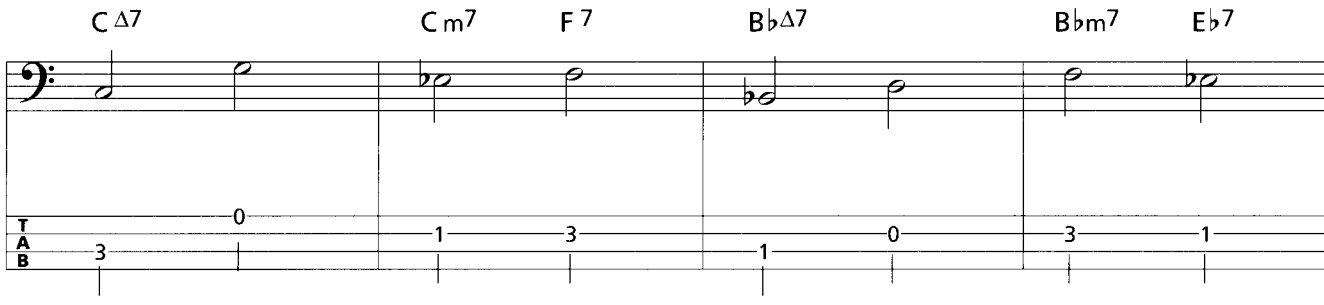
Track/Übg. 61

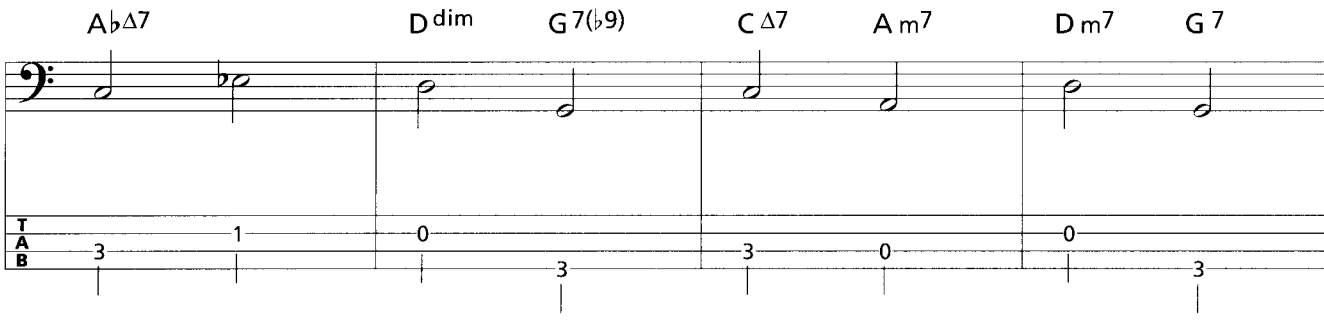


© 2001 by AMA Musikverlag



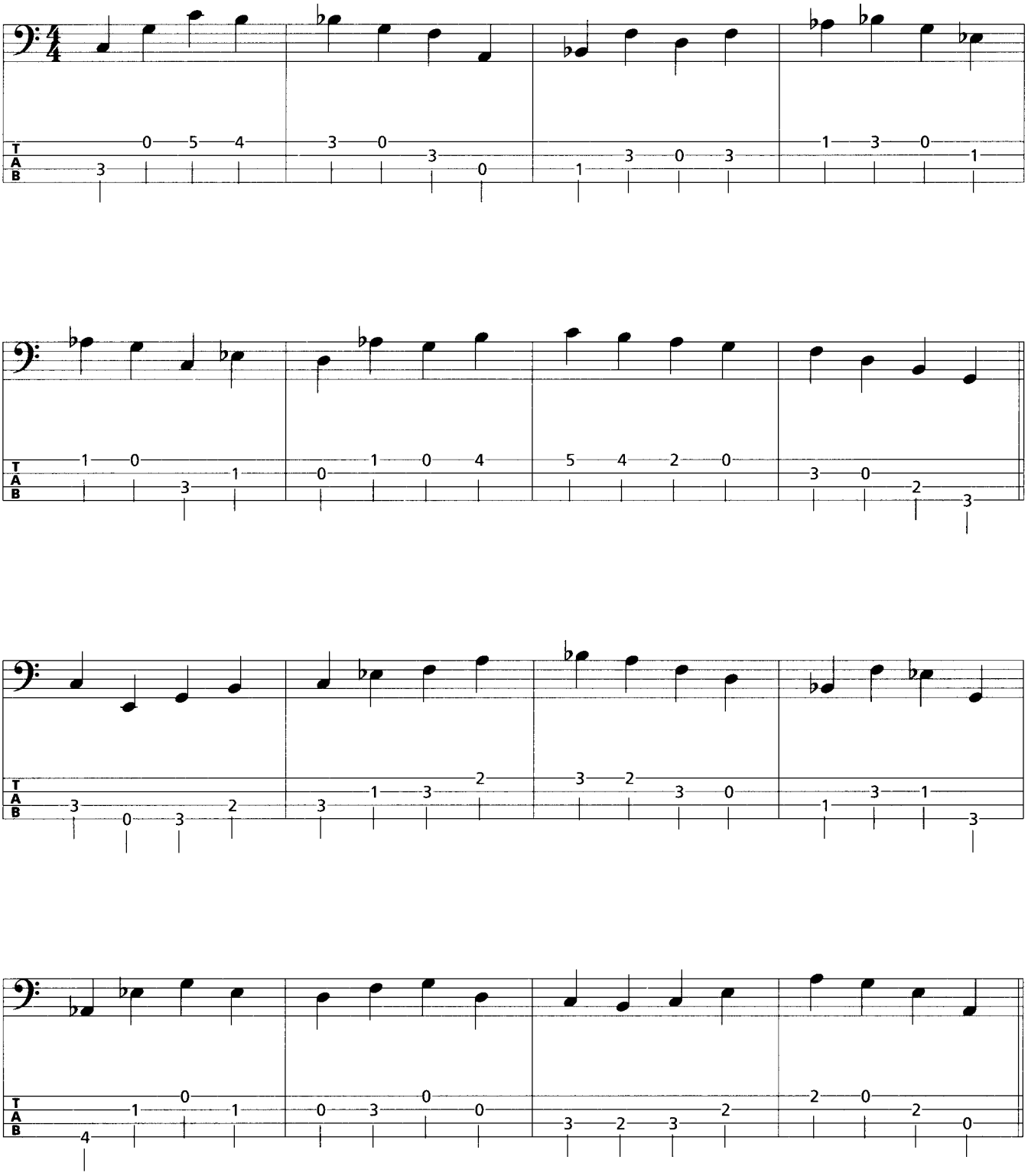




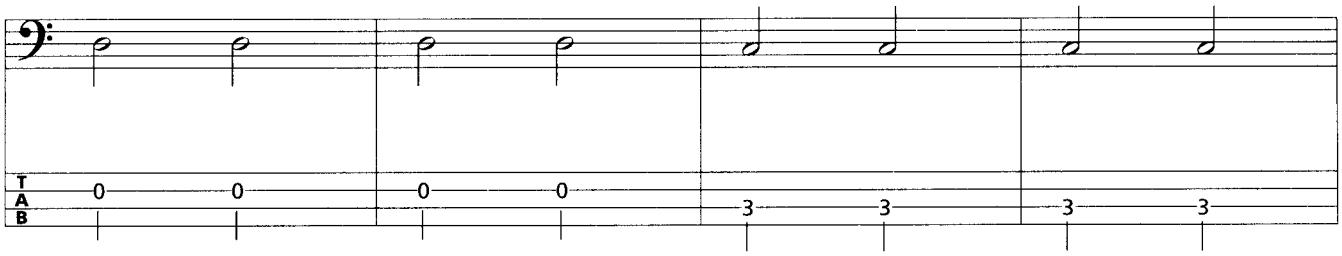


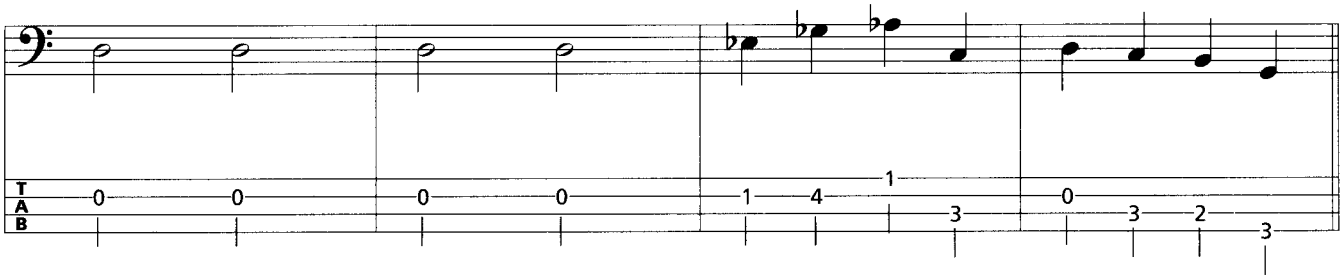
© 2001 by AMA Musikverlag

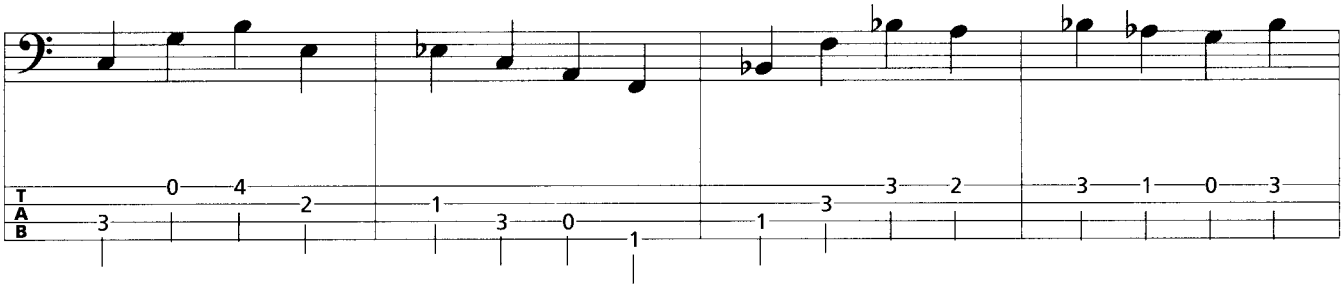
Track/Übg. 62

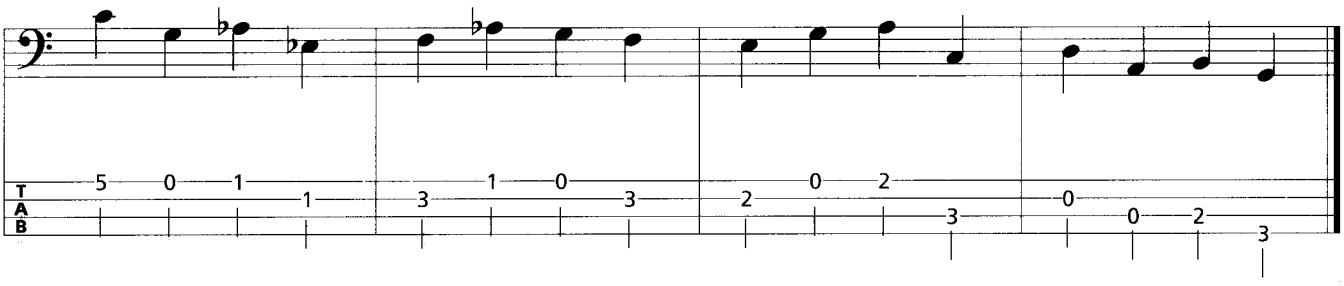


© 2001 by AMA Musikverlag









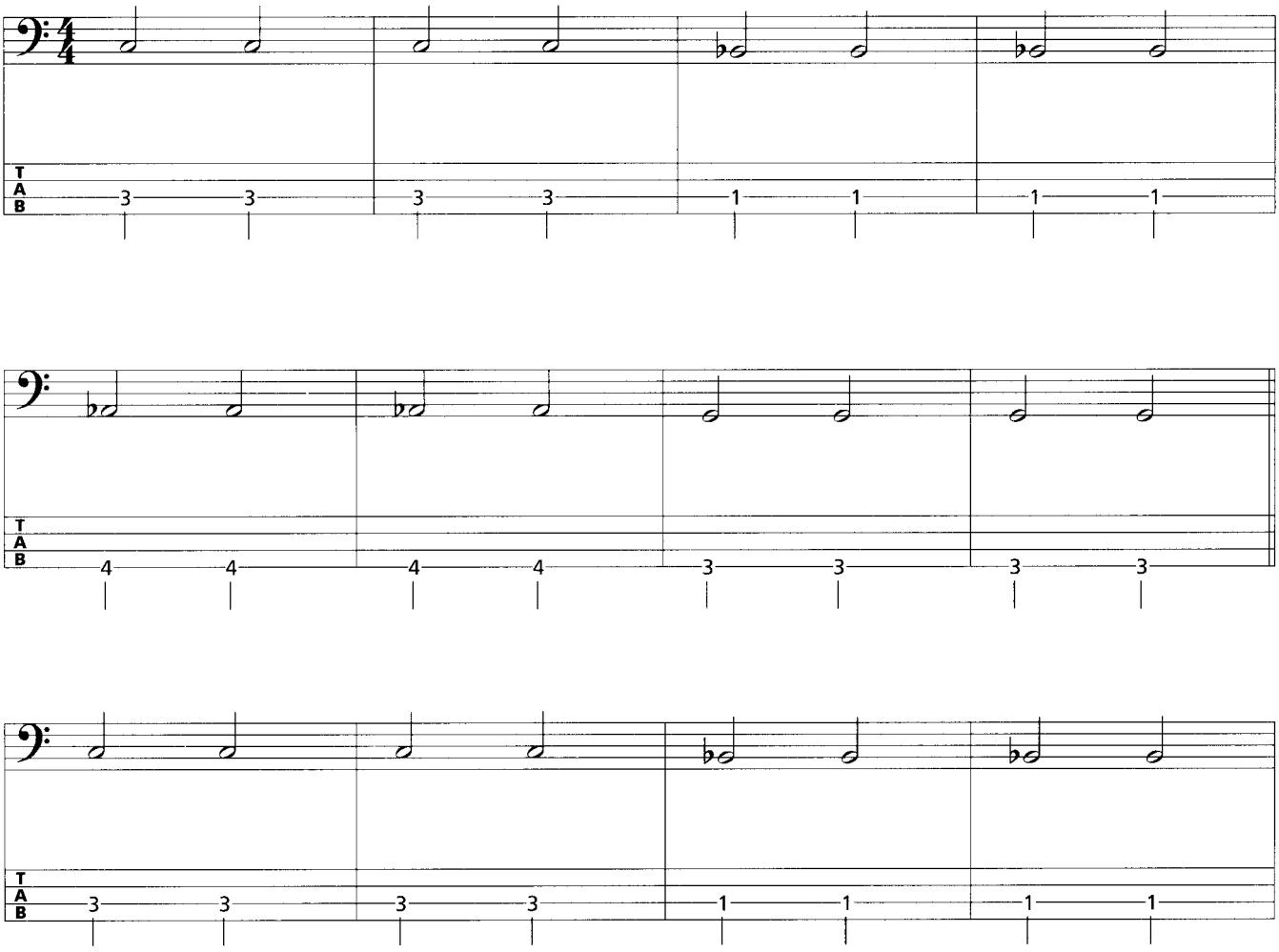
© 2001 by AMA Musikverlag

Beim Spielen von Übung 62 wird dir bestimmt aufgefallen sein, dass ich im B-Teil stellenweise ein und denselben Ton trotz sich ändernder Akkorde verwendet habe. Ich habe so genannte Pedaltöne benutzt. Leider wird diese orgelpunktische Spielweise, die Verwendung von ostinaten Pedaltönen, von vielen Bassisten beim Improvisieren einer Walkingbass-Line viel zu wenig oder gar nicht genutzt. Ihnen erscheint es zu primitiv, über einen längeren Abschnitt immer nur einen Ton zu spielen. Dabei gehört gerade die richtige Anwendung der Pedaltöne zur hohen Kunst der Walking-Improvisation, denn es ist gar nicht so einfach, die richtigen Töne herauszufinden. Man braucht schon einen genauen harmonischen Überblick.

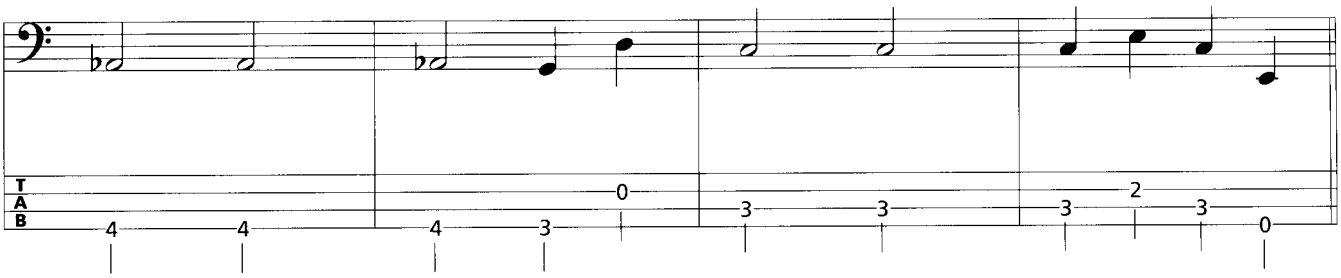
Ein Pedalton ist ein und derselbe Ton, der zu mehreren Akkorden mehr oder weniger passt und somit über einen längeren Abschnitt gespielt werden kann. Er sollte in der Regel ein akkordeigener Ton der vorgegebenen Akkorde sein, kann aber als Reizton taktweise auch ein diatonisch akkordfremder oder gar ein chromatisch akkordfremder Ton sein.

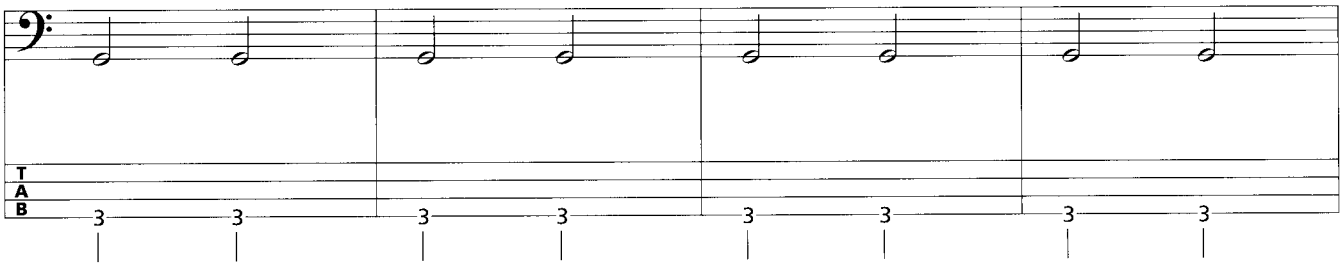
Die Verwendung von Pedaltönen erhöht ungeheuer die Spannung eines Stückes und die Akkorde erhalten eine oft ganz andere, reizvolle Bedeutung. Wir Bassisten haben eben die Macht, durch die von uns benutzten Töne den Akkorden eine neue Bedeutung zu geben. Dieses trifft besonders auf die Verwendung von Pedaltönen zu. Zum anderen kann man mit den Pedaltönen auch die Form eines Stückes eindeutiger bestimmen. So eignen sie sich besonders für die letzten Takte einer Akkordfolge, aber auch für Mittelteile oder gar generell, wie in der folgenden Übung. Gehe aber auch mit den Pedaltönen geschmackvoll, sparsam um!

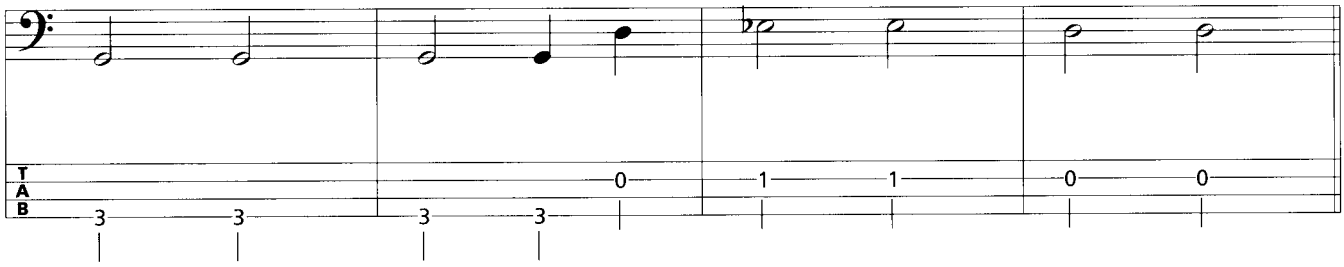
Track/Übg. 63: „Afternoon In Berlin" mit Pedaltönen

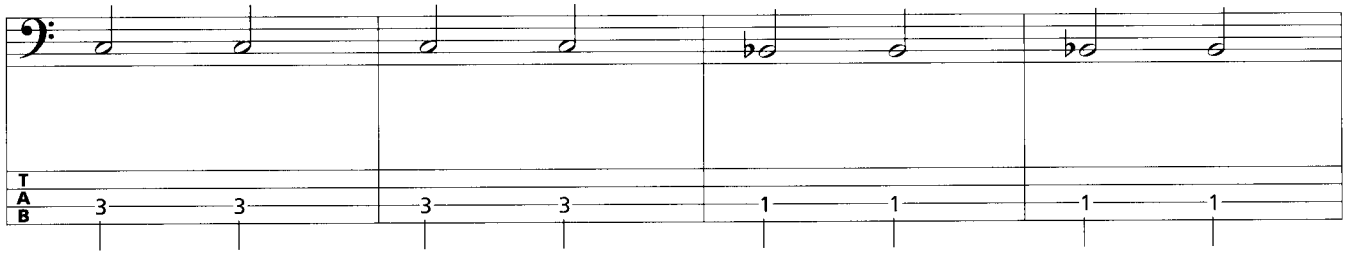


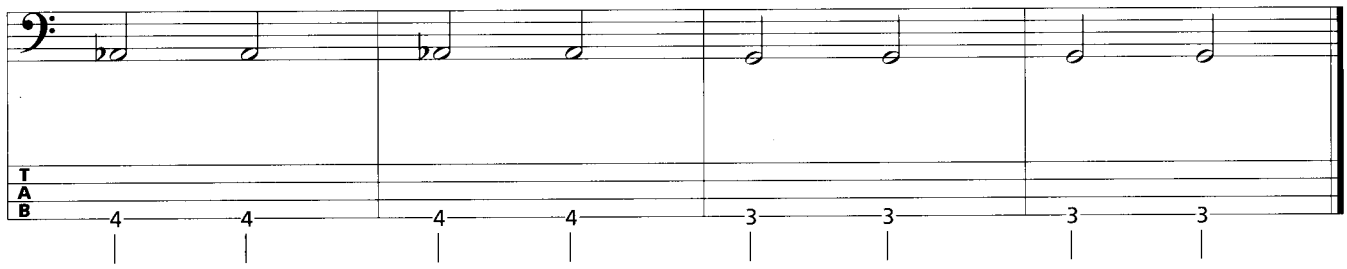
© 2001 by AMA Musikverlag





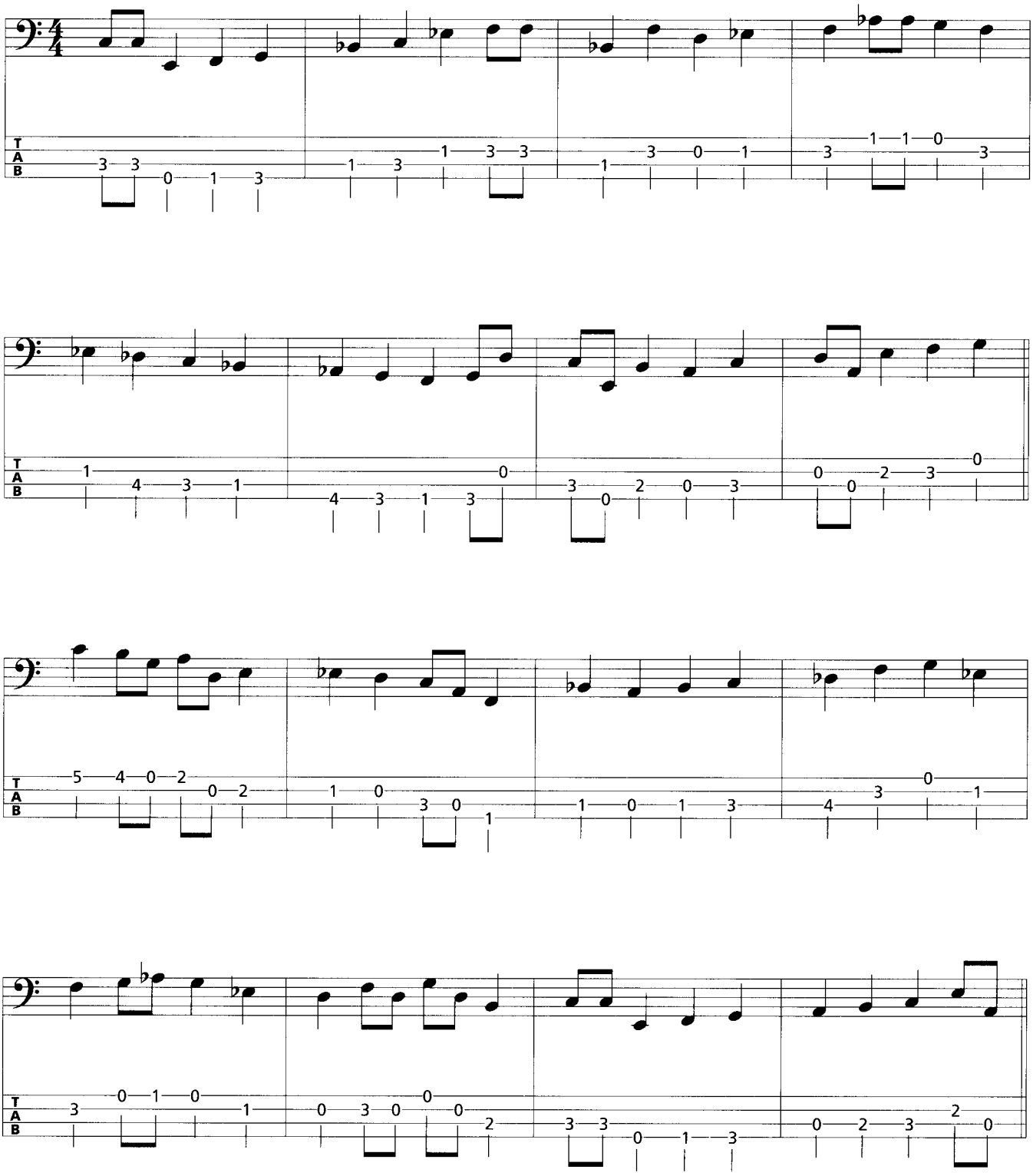




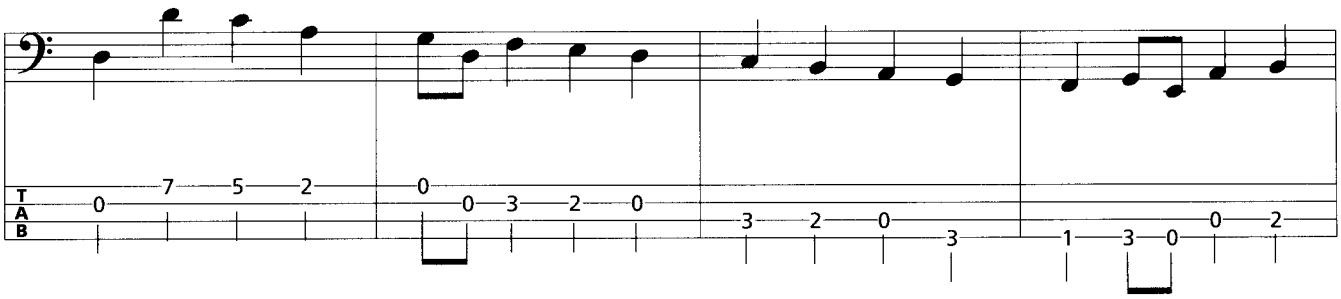


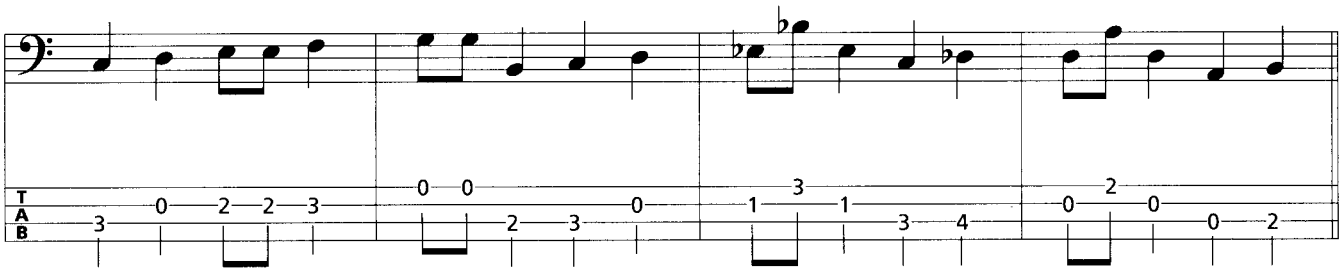
© 2001 by AMA Musikverlag

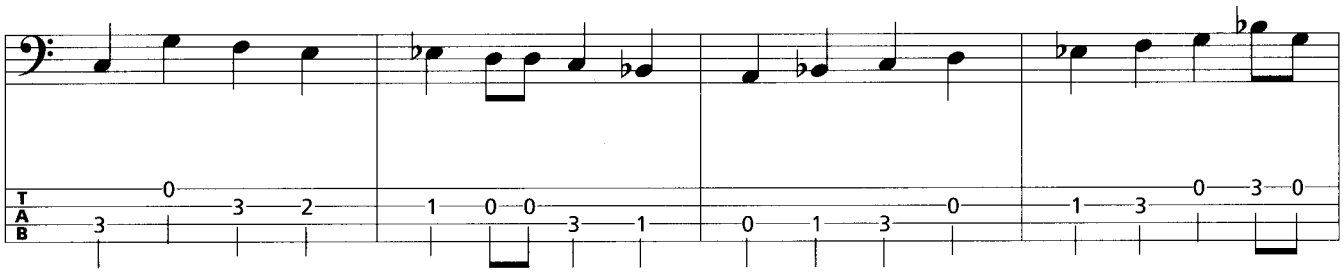
Track/Übg. 64: mit Skips

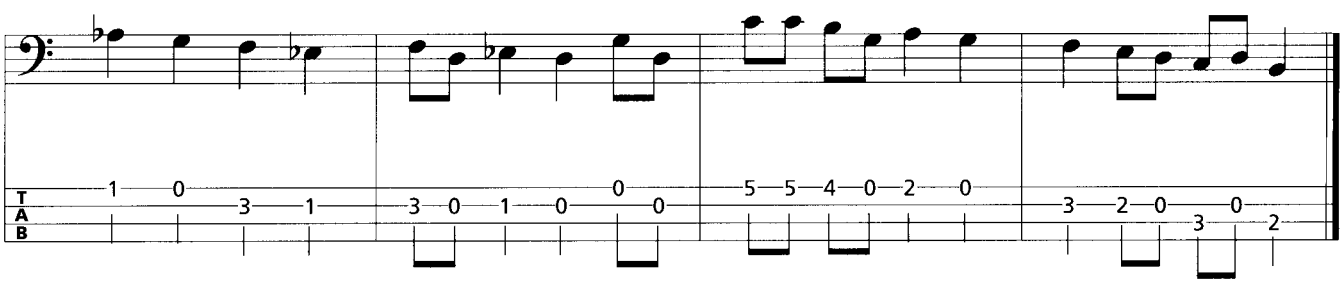


© 2001 by AMA Musikverlag









© 2001 by AMA Musikverlag

4.3.1.3 Dead-Note-Skips & Übungen

Dead-Note- oder auch Ghost-Skips werden exakt genauso wie Achtel-Skips (vgl. Kap. 4.2.3.2) gespielt, nur dass nun kein definierter Ton erklingt. Sie sind mehr ein perkussives Geräusch, ein Klicken, ein Schnippen. Dead Notes are like a snap. Die Greifhand berührt leicht die jeweilige gewünschte Saite (nicht bis zum Griffbrett drücken, nur quasi abdämpfen) und die Anschlagshand zupft die Saite im ternären Achtelrhythmus an. Die Dead-Note-Skips solltest du ganz bewusst und natürlich rhythmisch exakt spielen, auch wenn die Dead-Note-Skips „nur" ein perkussives Geräusch sind. Nur so können sie deiner Walkingbass-Line den nötigen groovigen Pep geben. Noch wirkungsvoller ist es, wenn sie einen leichten Akzent erhalten (Offbeat-Feeling/vgl. Kap. 4.2.3.2).

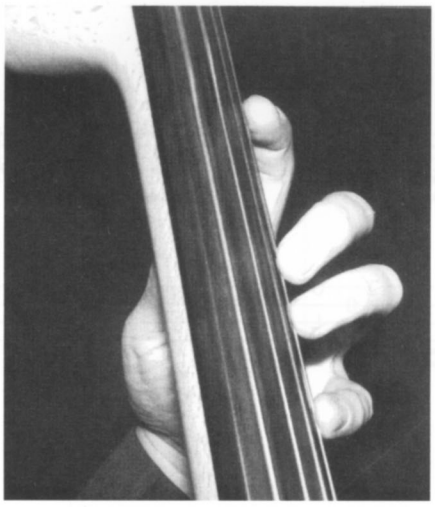
Die Dead Notes können sowohl auf der gleichen Saite, wie der zuvor gespielte Ton, aber auch auf einer anderen Saite gespielt werden. Das gehört ebenfalls zu den improvisatorischen Freiheiten. Verwende sie aber ebenfalls ganz bewusst und sparsam (vgl. Kap. 4.2.3.2).

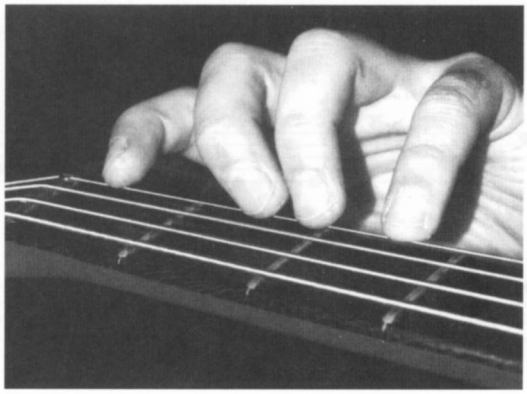
Dead-Note-Skips werden mit einem „x" gekennzeichnet. Ich habe nur noch die Saite angegeben, auf der eben dieses perkussive Geräusch erzeugt werden soll. In welcher Griffbretthöhe du die Saite mit der Greifhand leicht berührst, bleibt dir überlassen bzw. ergibt sich oft aus der Greifbewegung. Du solltest aber darauf achten, dass beim Abdämpfen kein Flageolett erklingt.

Mehr zu Dead Notes erfährst du in „Rock Bass" vom AMA Verlag.

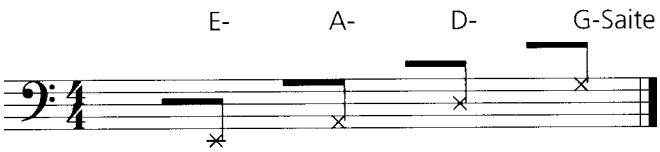
Zusammenfassung

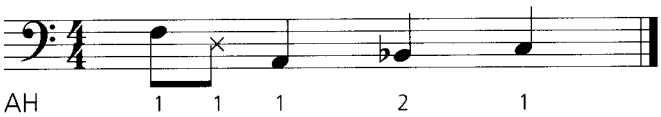
- Dead-Note-Skips sind ein perkussives Geräusch, das durch leichtes Saitenberühren mit der Greifhand und gleichzeitiges Anzupfen mit der Anschlagshand erzeugt wird.
- Sie sind trotzdem gleichwertige Noten und müssen exakt gespielt werden (ternäre Achtelwerte).
- Dead-Note-Skips können auf verschiedenen Saiten gespielt werden und sollten einen leichten Akzent erhalten.
- Sie werden durch ein „x" gekennzeichnet.



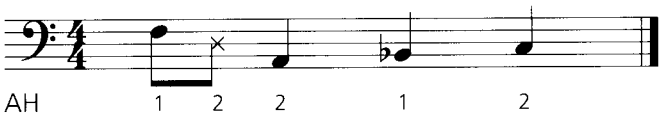


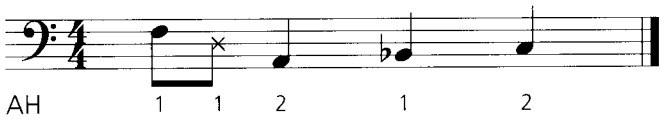
© 2001 by AMA Musikverlag

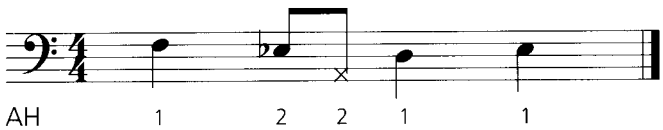




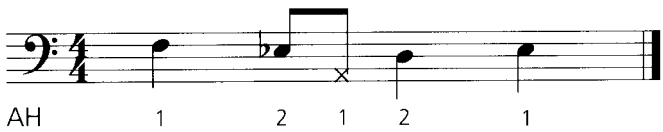
Klingender Ton und Dead-Note-Skip auf einer Saite

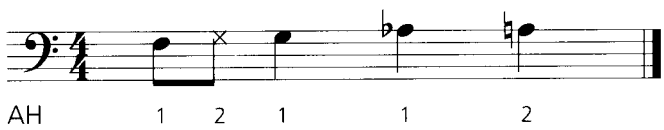




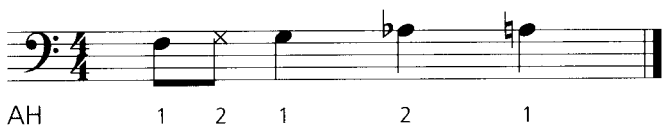


Klingender Ton und Dead-Note-Skip
auf verschiedenen Saiten (Dead Note: tiefere Saite)



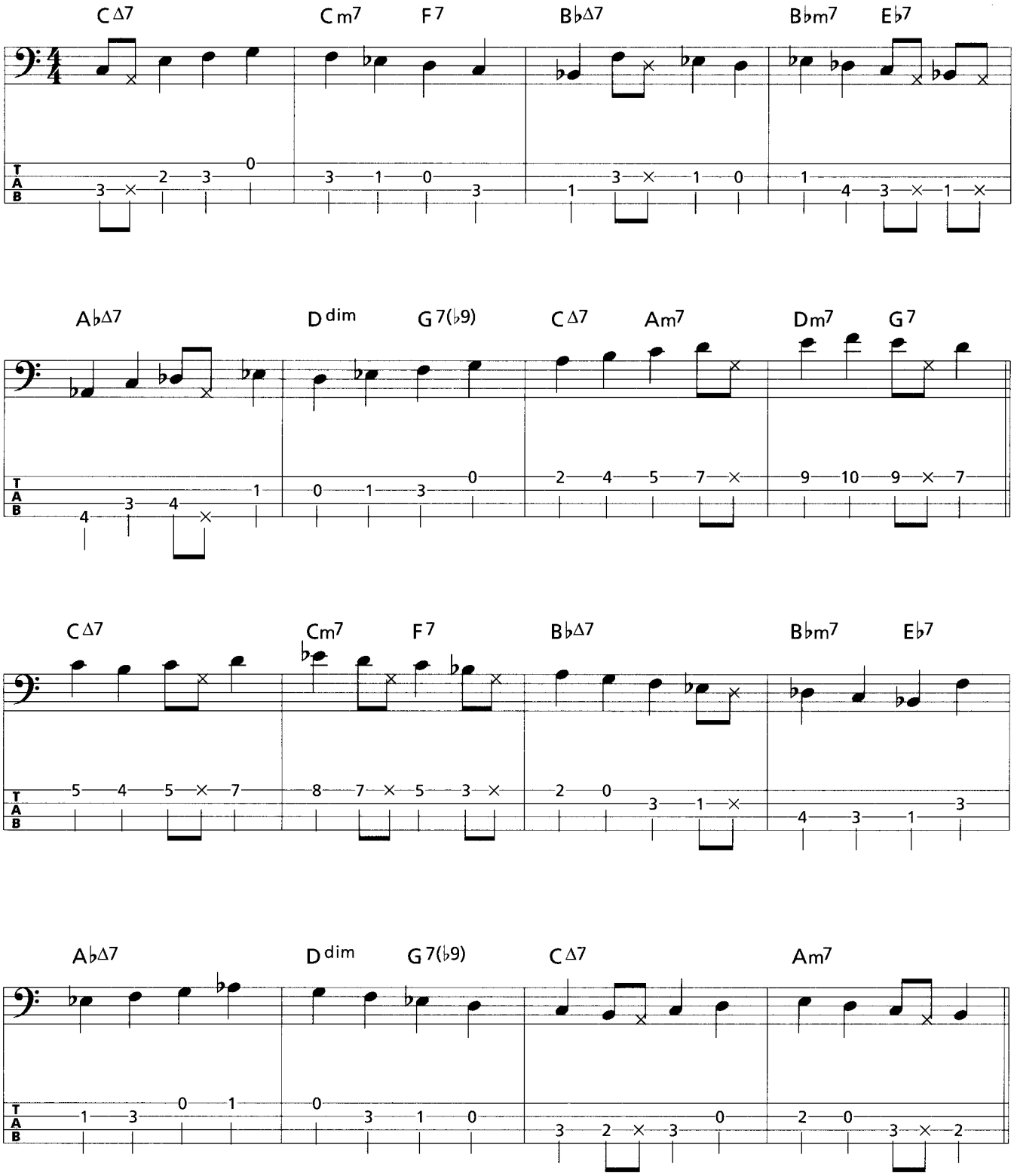


Klingender Ton und Dead-Note-Skip
auf verschiedenen Saiten (Dead Note: höhere Saite)

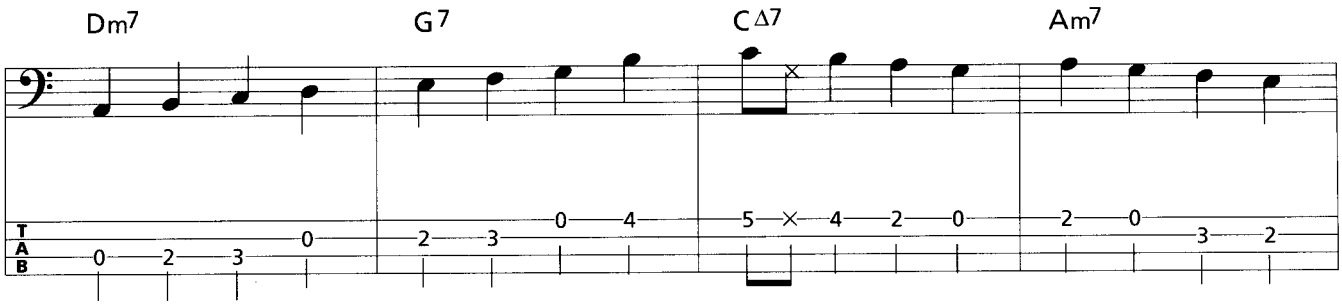


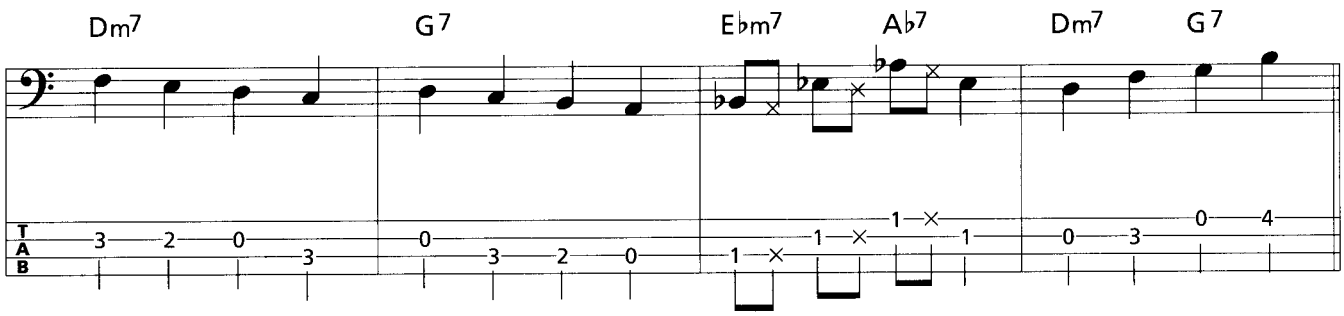
© 2001 by AMA Musikverlag

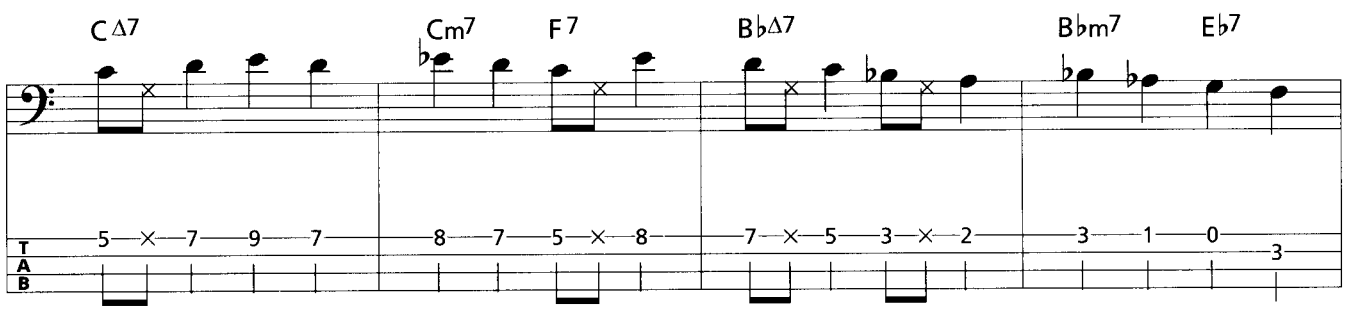
Track/Übg. 65: mit Dead-Note-Skips

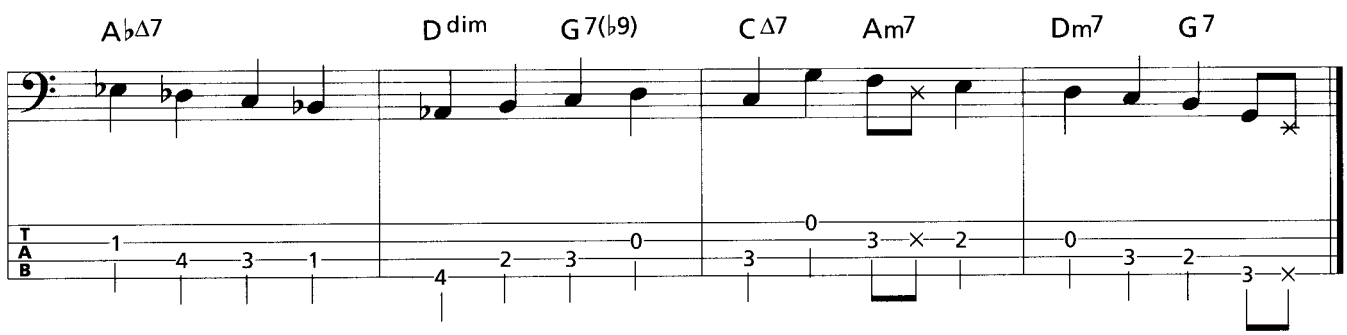


© 2001 by AMA Musikverlag



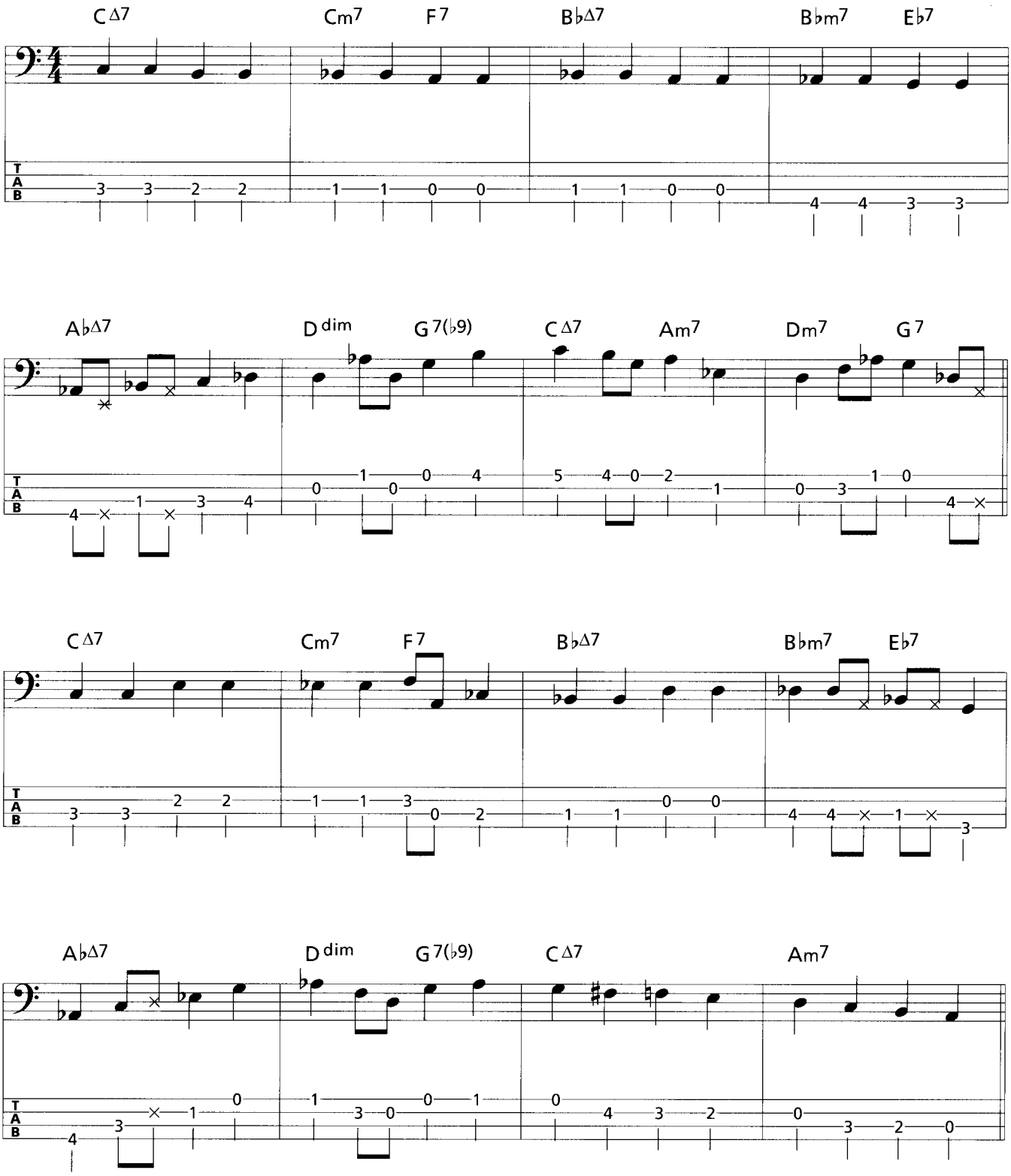




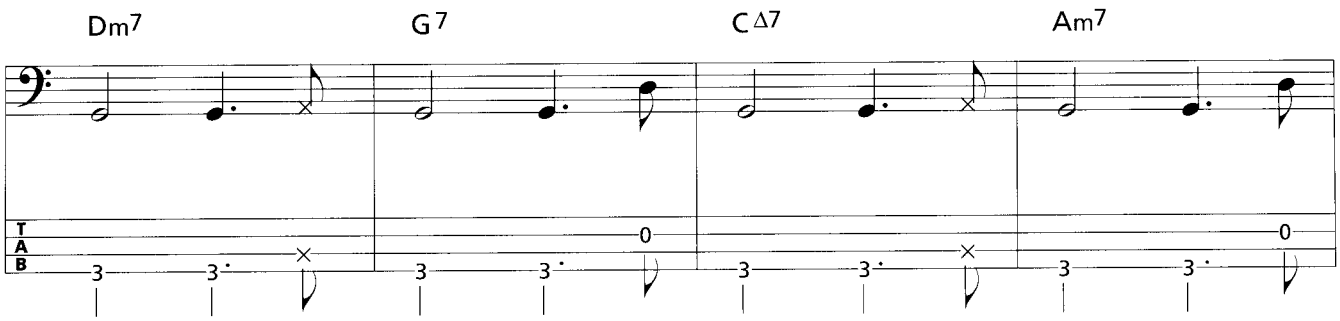


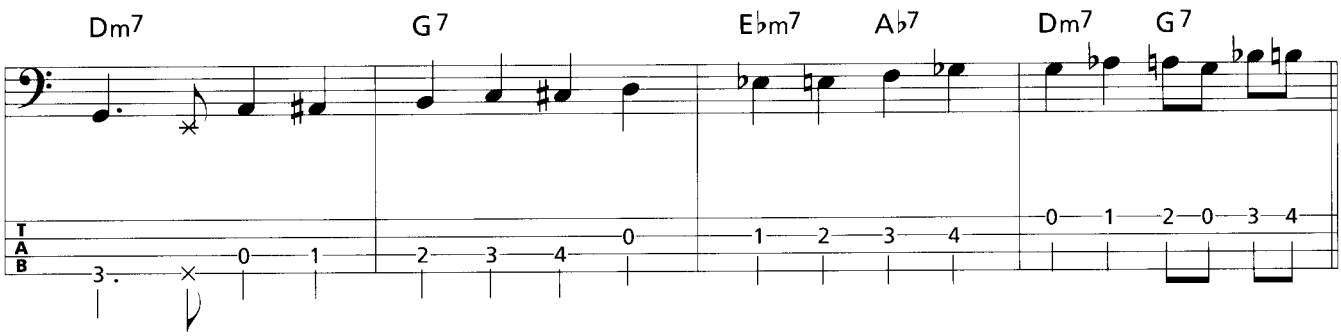
© 2001 by AMA Musikverlag

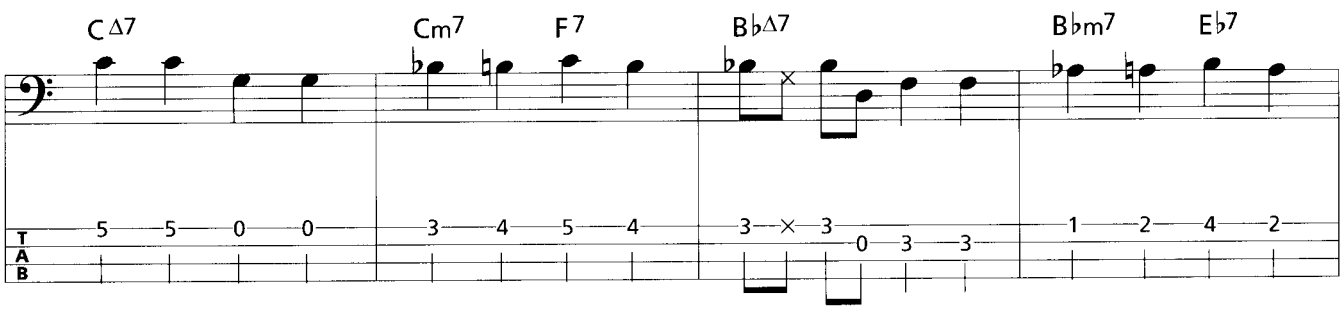
Track/Übg. 66: mit chromatisch akkordfremden Tönen, Skips und Dead-Note-Skips

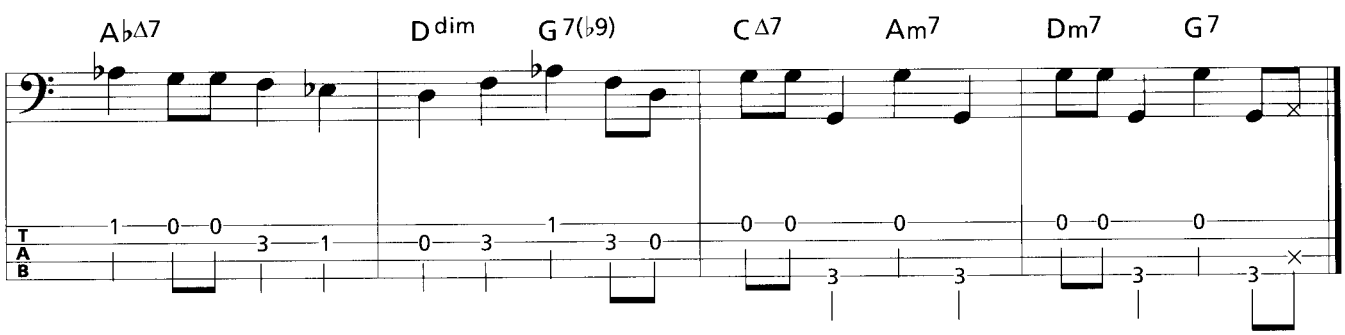


© 2001 by AMA Musikverlag





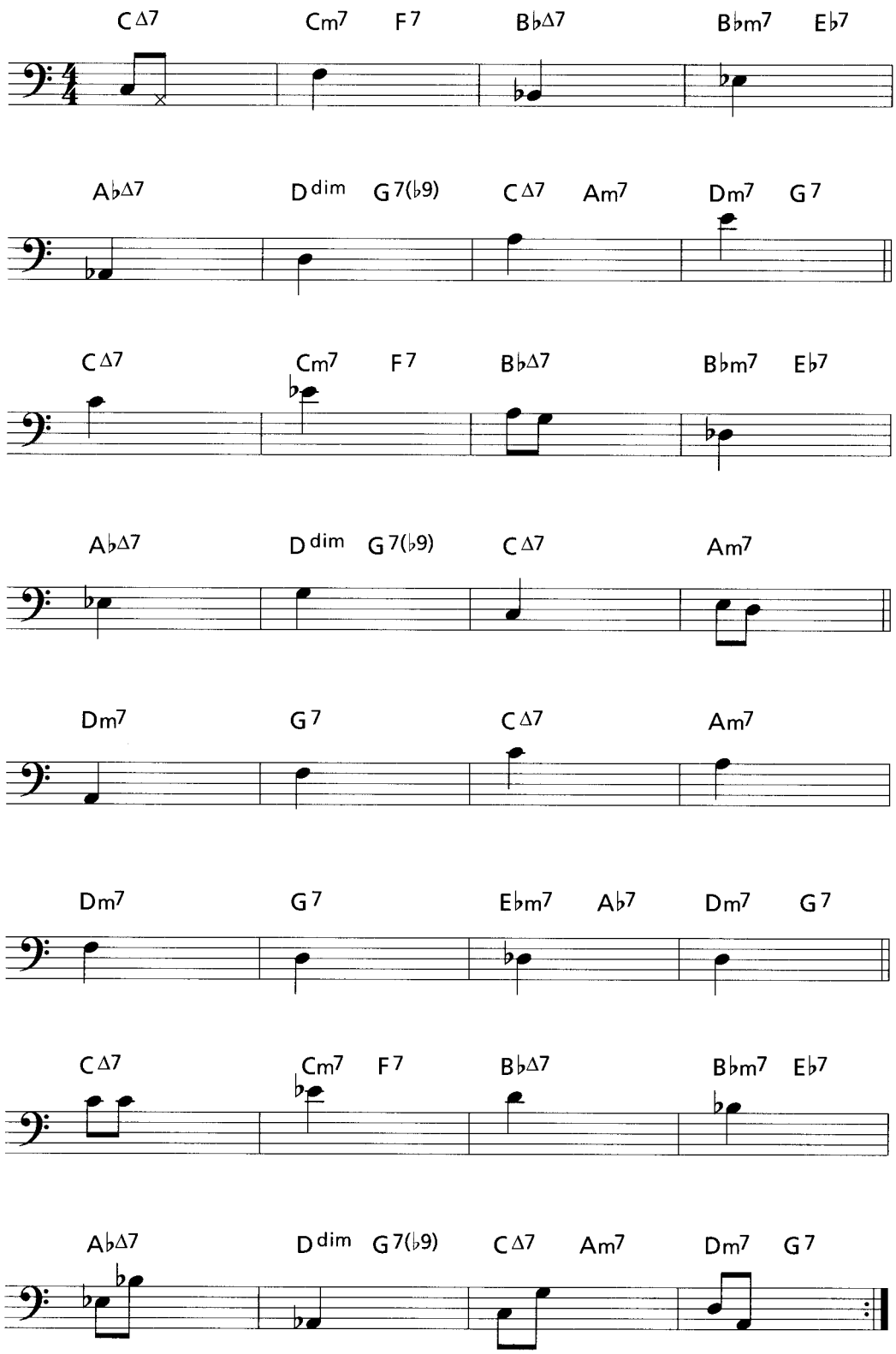




© 2001 by AMA Musikverlag

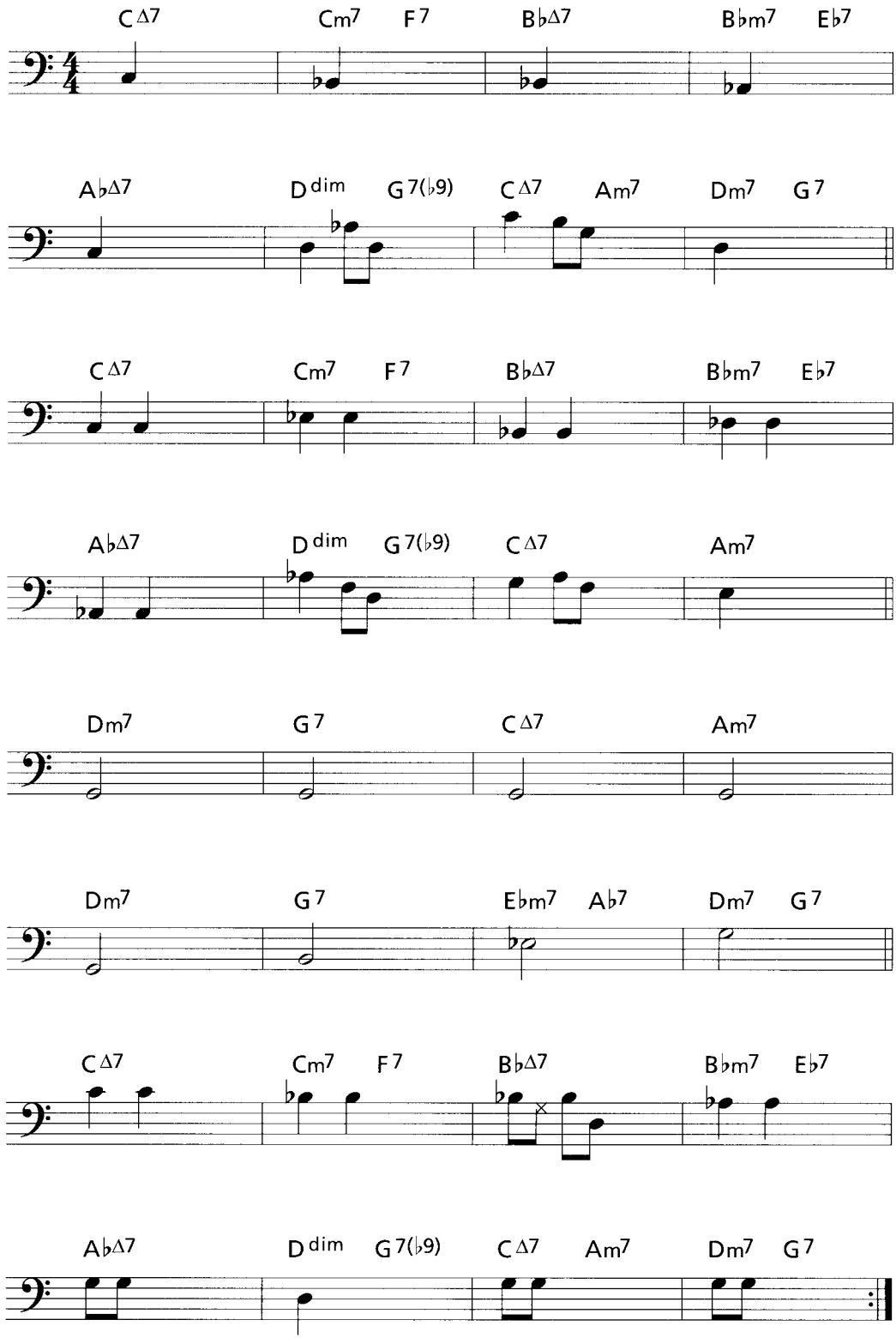
4.3.1.4 Übepatterns

Übg. 1



© 2001 by AMA Musikverlag

Übg. 2

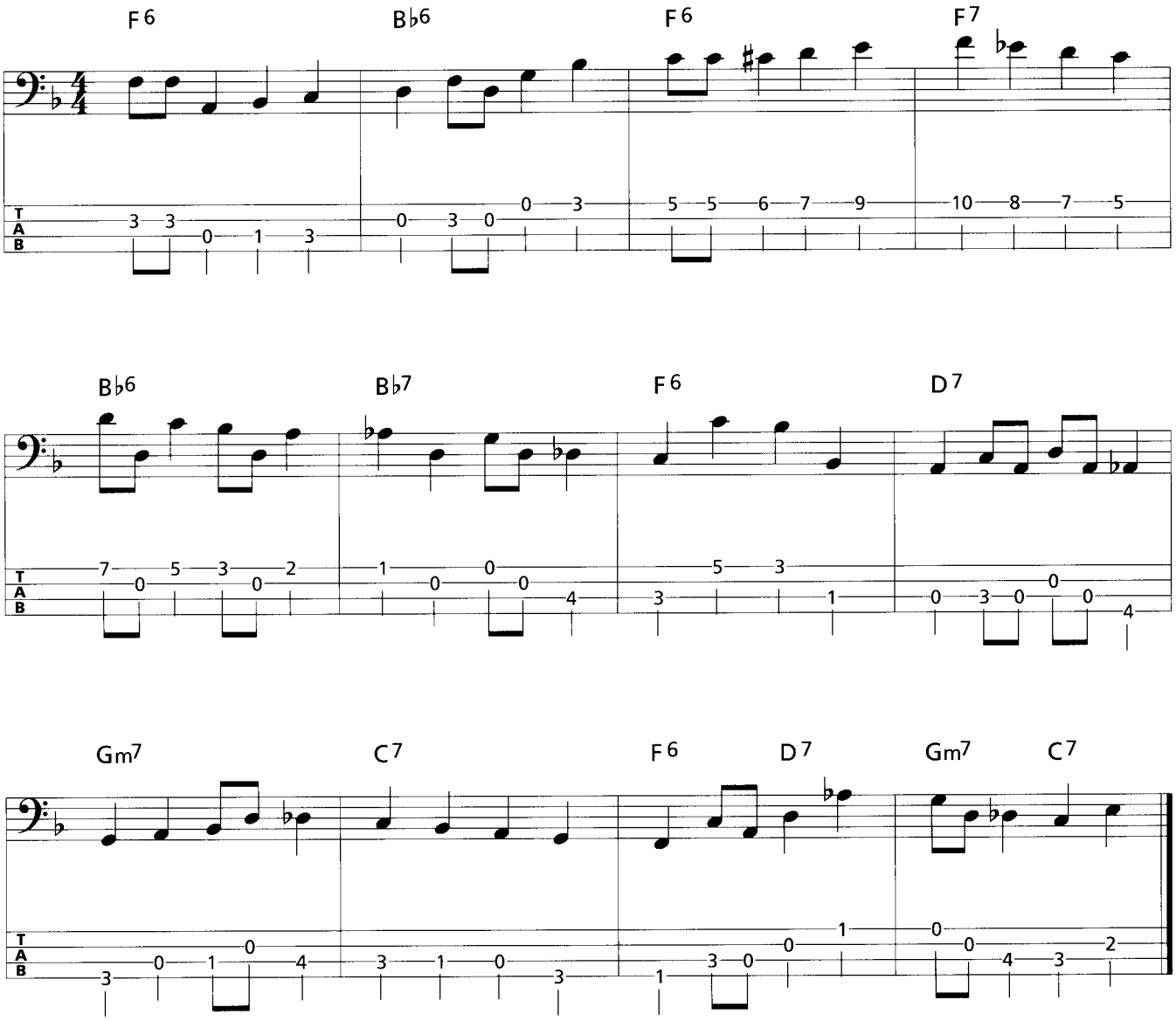


© 2001 by AMA Musikverlag

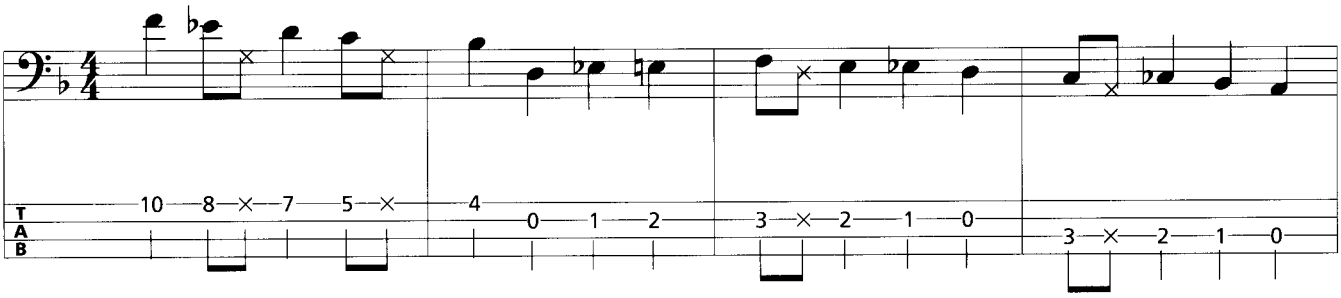
4.3.2 Blues

4.3.2.1 Übungen

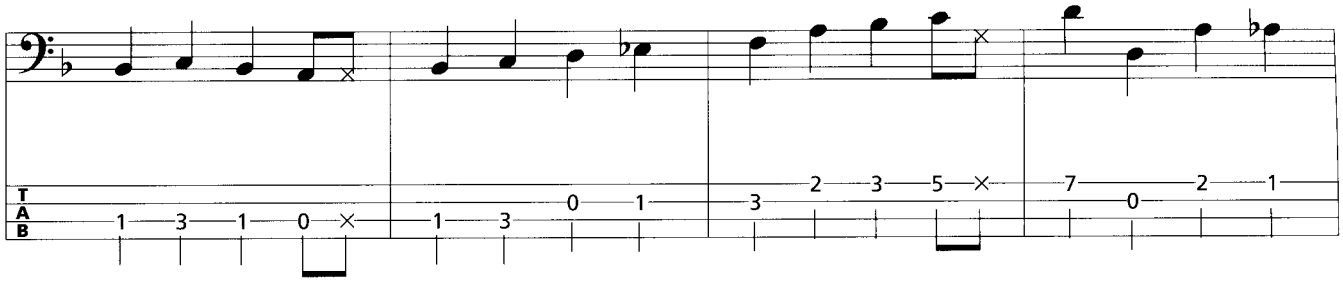
Track/Übg. 67

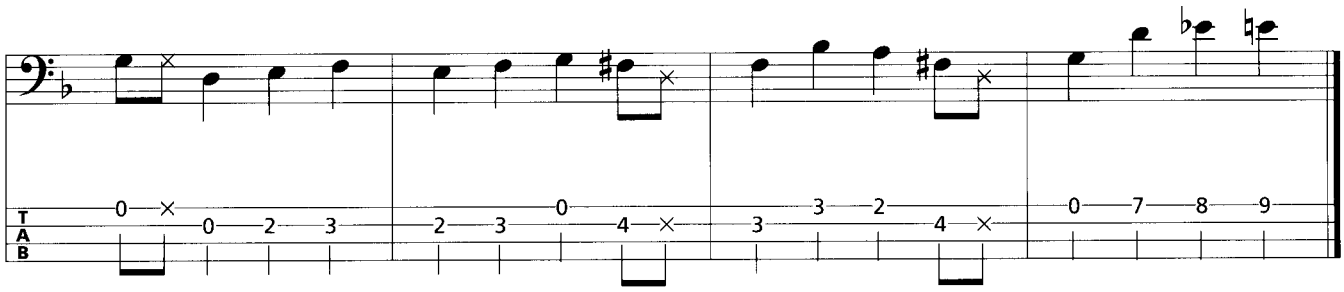


Track/Übg. 68



© 2001 by AMA Musikverlag





4.3.2.2 Slide- und Hammer-on-Skips & Übungen

Die ebenfalls ternär gespielten Achtel der Slide- und Hammer-on-Skips sind nun eine weitere rhythmische Gestaltungsvariante für das Improvisieren einer Walkingbass-Line. Dabei rutscht man bei den Slide-Skips mit demselben Finger der Greifhand, der den Haupt-Walking-Ton gegriffen hat, zum nächsten gewünschten Ton, ohne ihn noch mal anzuschlagen. Das kann sowohl zu einem tieferen als auch zu einem höheren Ton erfolgen.

Beim Hammering-on schlägt ein anderer Finger auf den nächst folgenden höheren Ton, ohne ihn nochmals anzuschlagen. In beiden Fällen spielst du legato. Da der als Slide oder Hammer-on gespielte Ton nicht noch mal angeschlagen wird, erklingt er logischerweise etwas leiser und somit wirkt der Ausgangston leicht akzentuiert. Es entsteht wieder ein Offbeat-Feeling. Diese Skips können auf den verschiedensten rhythmischen Zählzeiten (Beats) gespielt werden.

Auch bei diesen Skips gilt: Weniger ist oft mehr (vgl. Kap. 4.2.3.1)!

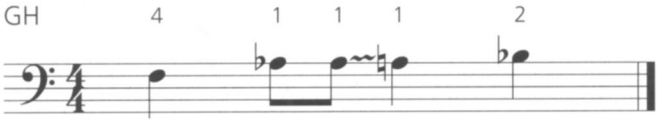
Im Buch „Rock Bass" (AMA Verlag) wird dieses Thema noch umfassender behandelt.

Zusammenfassung

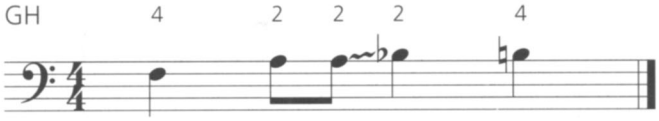
- Slide = Rutschen mit dem gleichen Finger der Greifhand zum anderen Ton (nach oben oder unten).
- Hammer-on = Schlagen (Hämmern) mit einem anderen Finger der Greifhand zu einem höheren Ton.

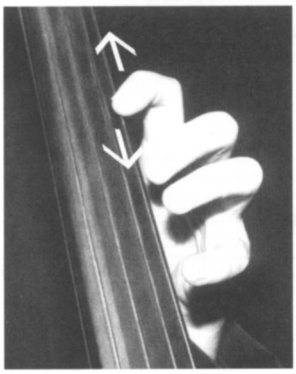
© 2001 by AMA Musikverlag

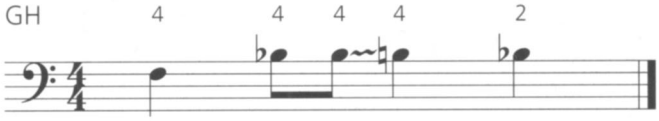
Slide-Skips

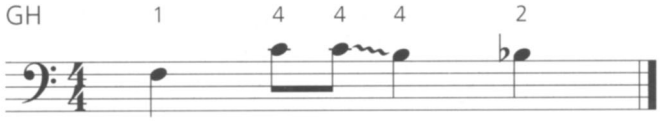


Halbton-Slide nach oben

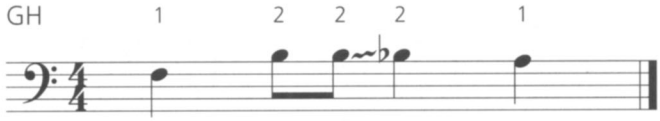


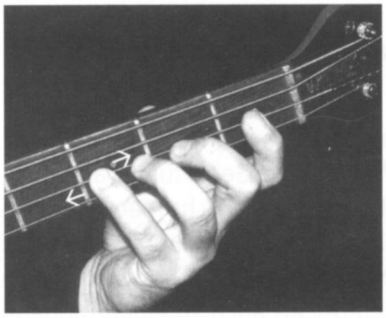


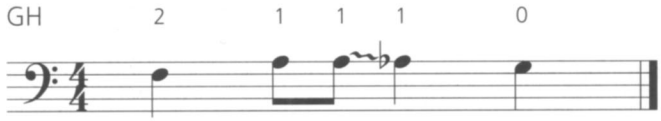


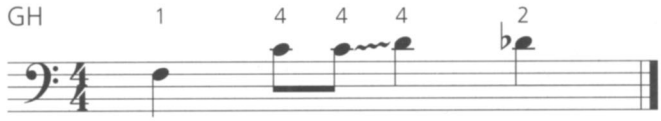


Halbton-Slide nach unten

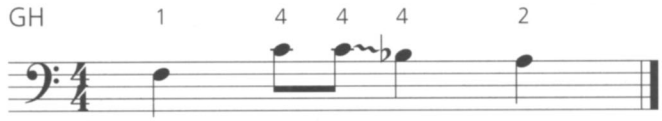








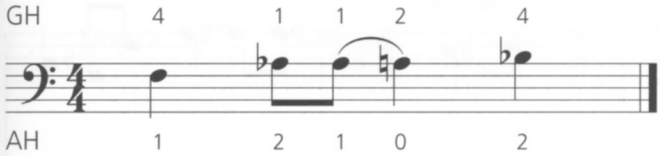
Ganzton-Slide nach oben



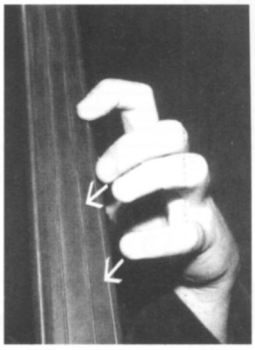
Ganzton-Slide nach unten

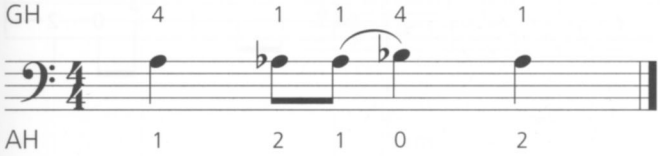
© 2001 by AMA Musikverlag

Hammer-on-Skips

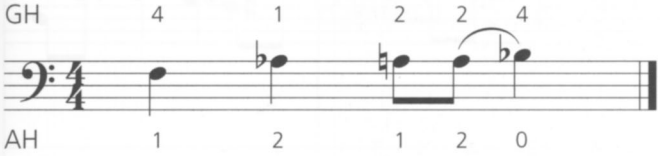


Halbton-Hammer-on-Skip (1-2)

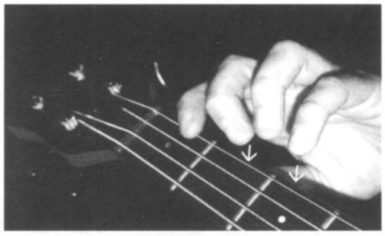




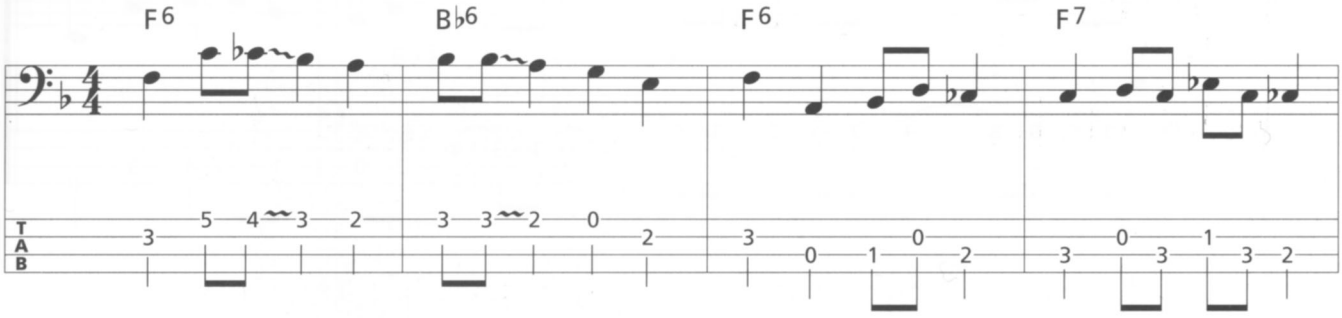
Ganzton-Hammer-on-Skip (1-4)

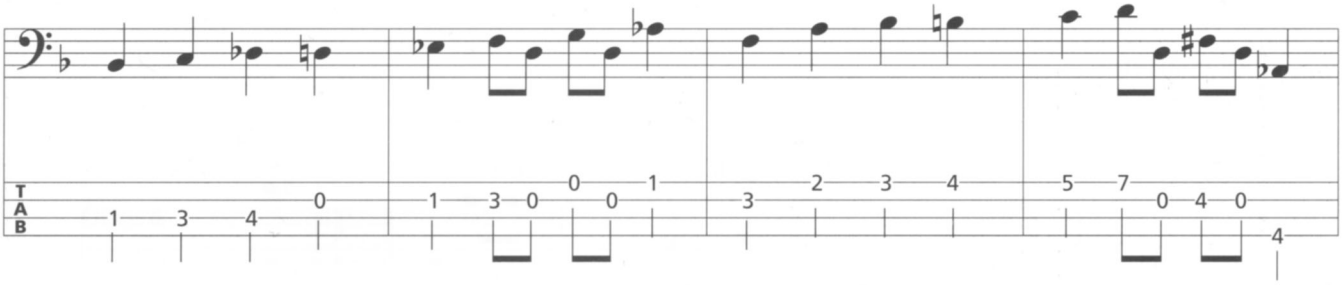


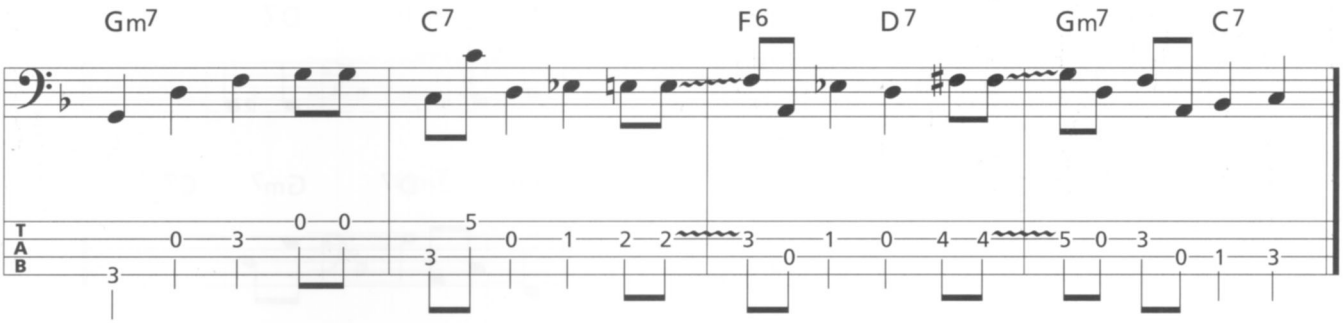
Halbton-Hammer-on-Skip (2-4)



Track/Übg. 69: mit Slide- und Hammer-on-Skips

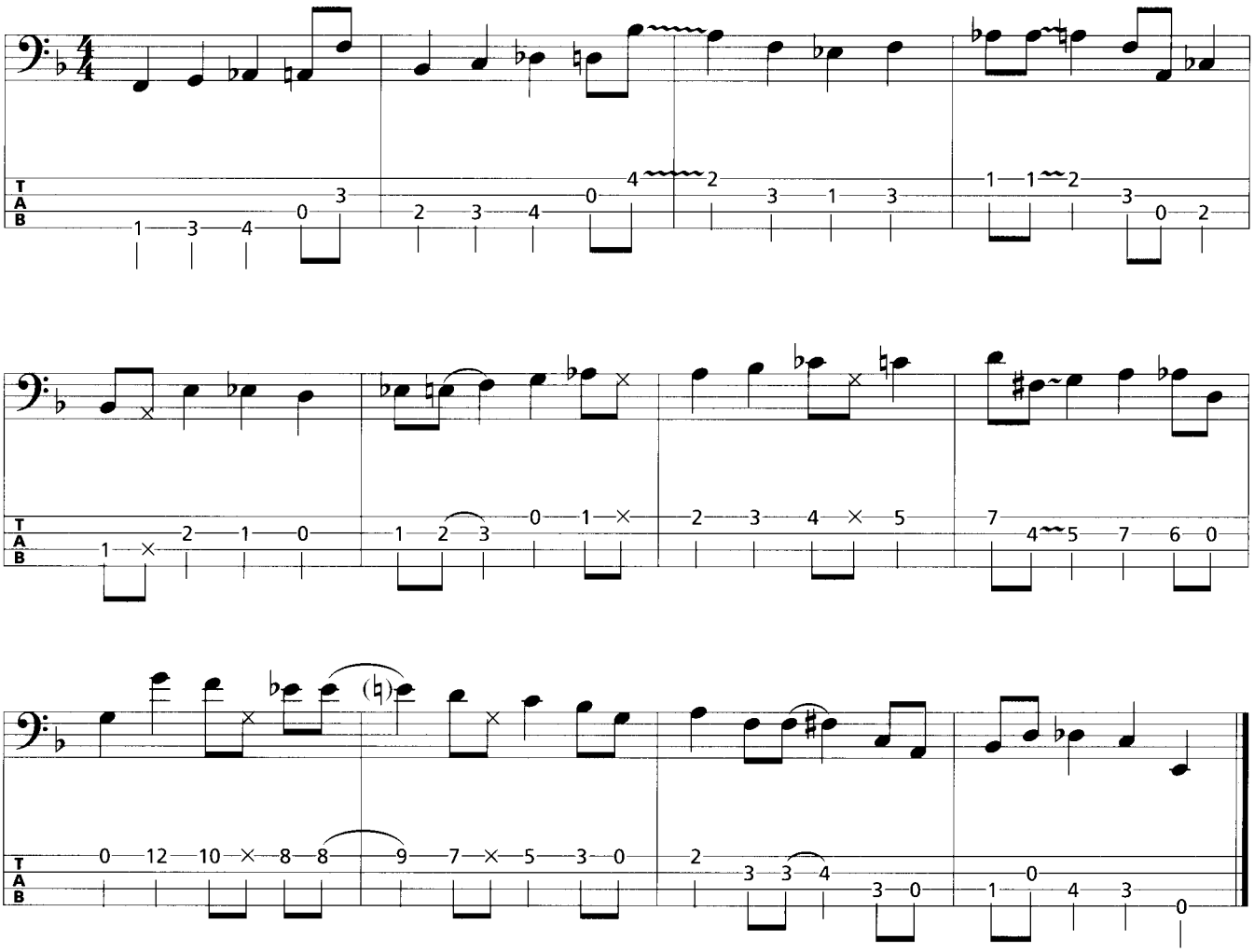






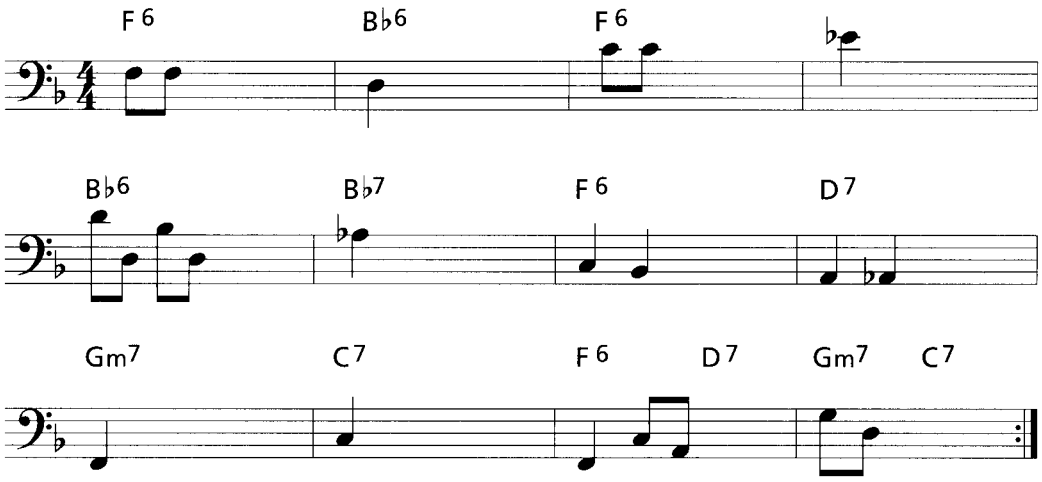
© 2001 by AMA Musikverlag

Track/Übg. 70: mit Skips, Dead-Note-, Slide- und Hammer-on-Skips



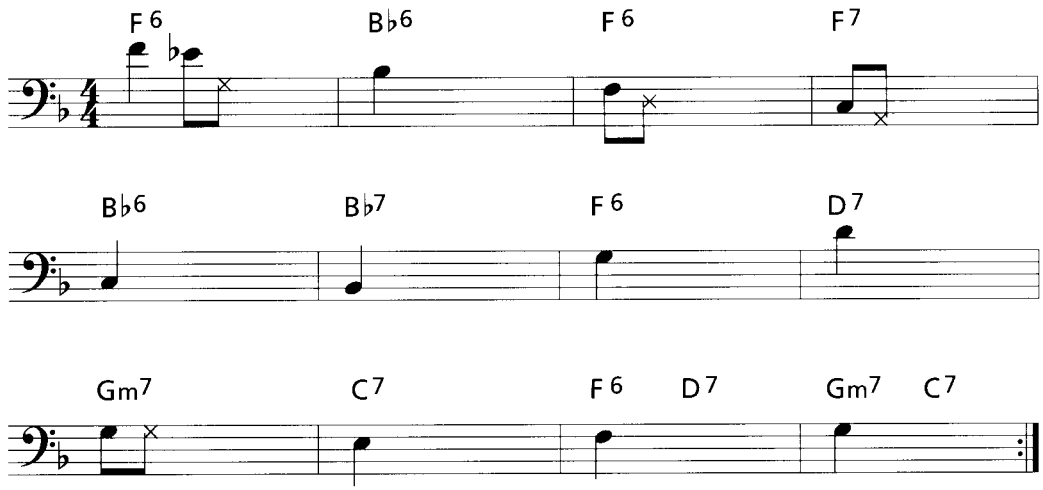
4.3.2.3 Übepatterns

Übg. 1

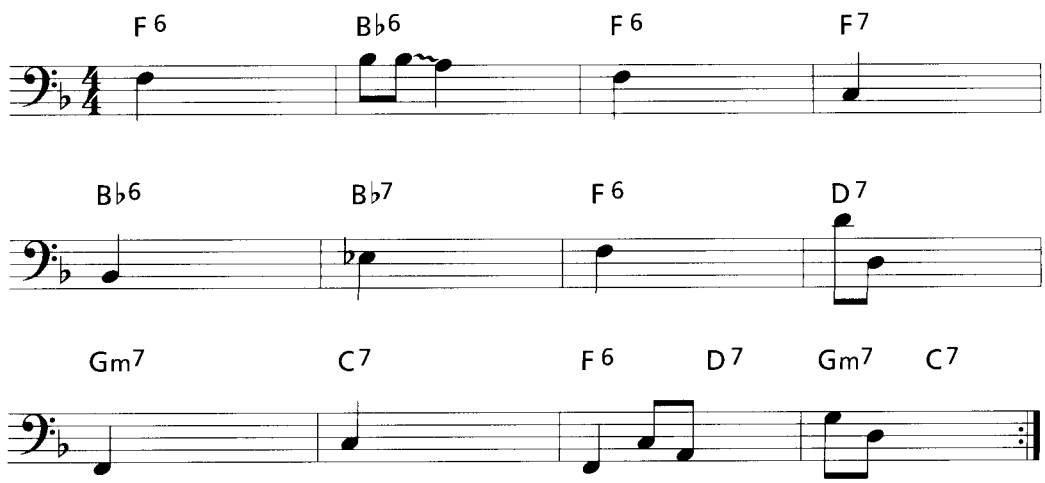


© 2001 by AMA Musikverlag

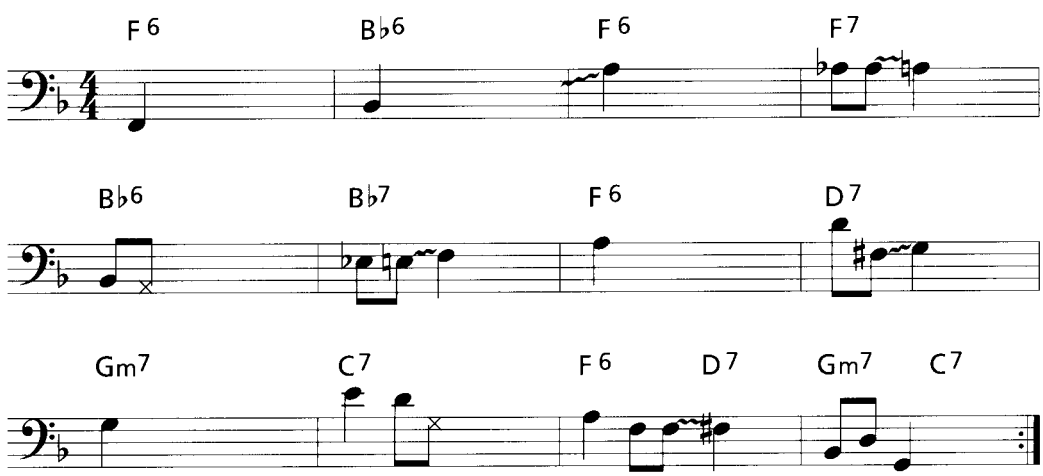
Übg. 2



Übg. 3



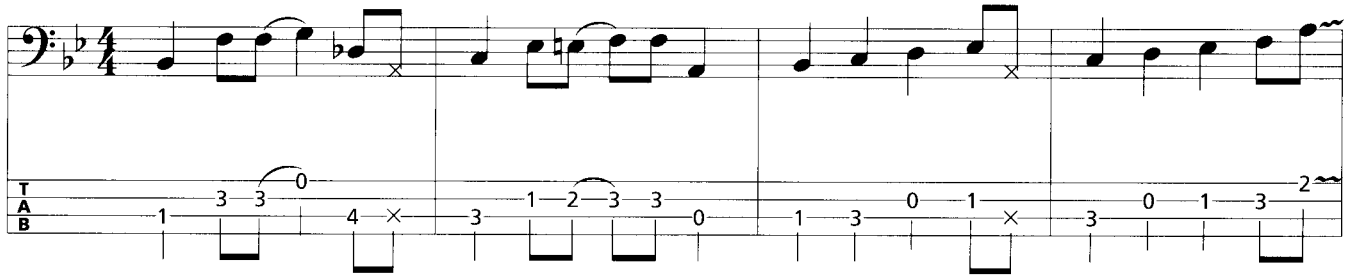
Übg. 4

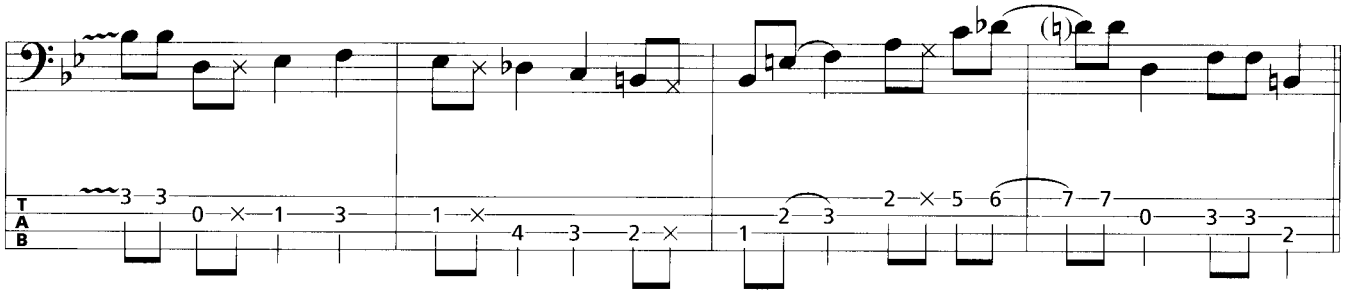


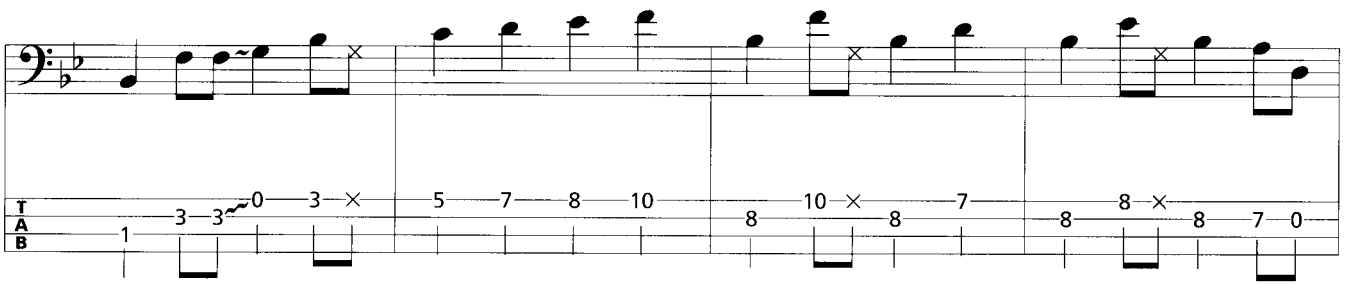
© 2001 by AMA Musikverlag

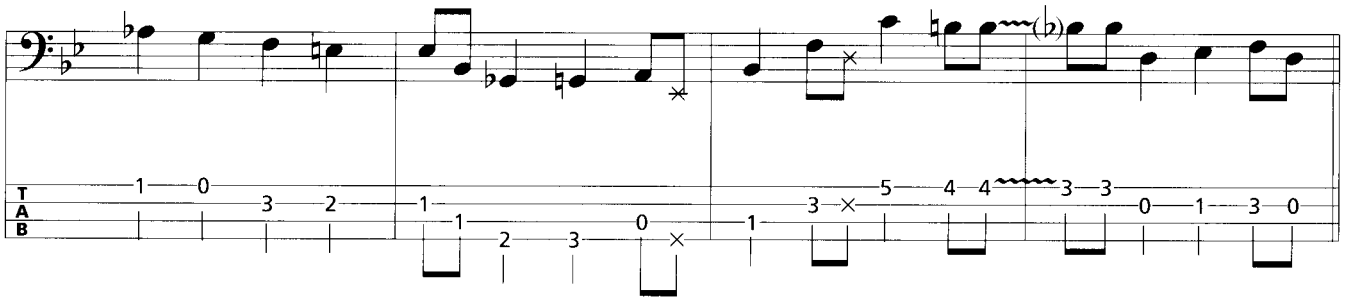
4.3.3 Rhythm Changes

Track/Übg. 71

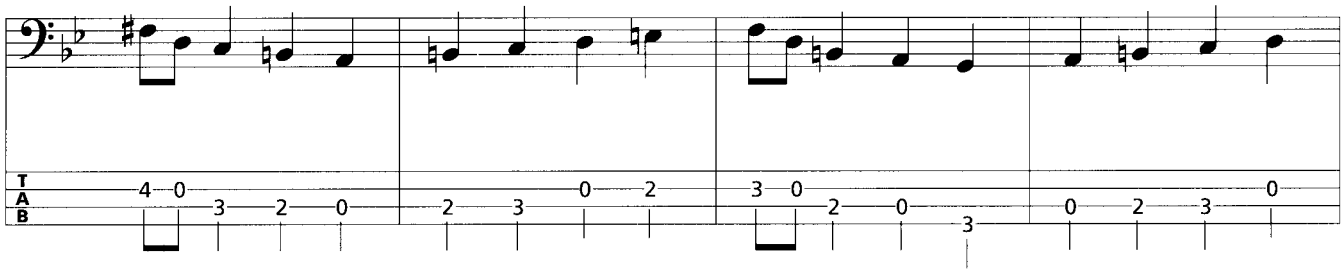


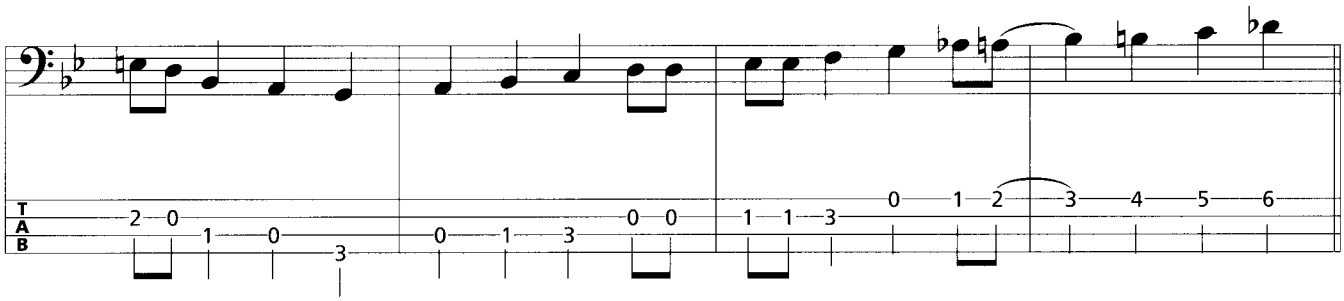


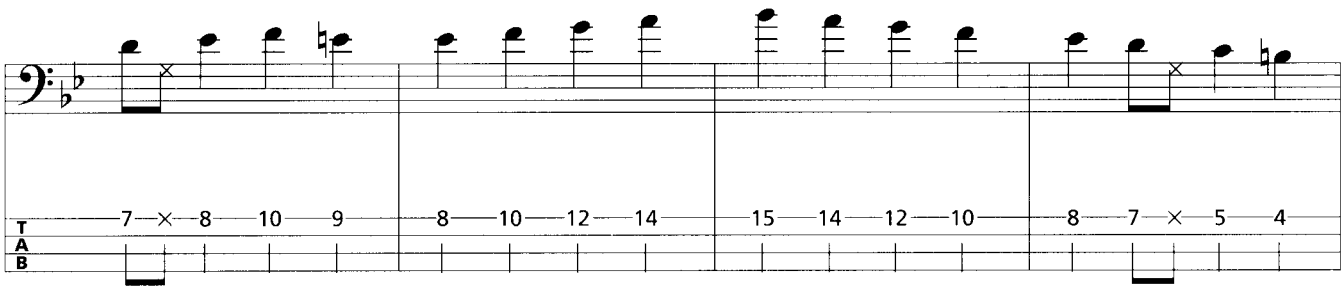


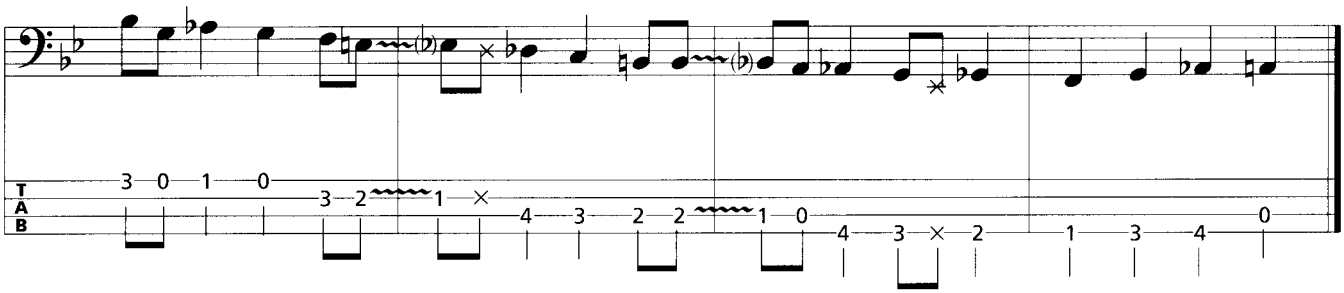


© 2001 by AMA Musikverlag









© 2001 by AMA Musikverlag

4.3.3.1 Pull-off-Skips

Zur großen Familie der Skips, also der rhythmischen Verzierungen einer Walkingbass-Line, gehören auch die so genannten Pull-off-Skips. Sie sind aus meiner Sicht eine ganz besondere Spezies. Erst einmal sind die Pull-off-Skips, wie alle anderen Skip-Arten, in der Regel ternäre Achtel. Sie werden wie die Hammer-on-Skips ausschließlich mit der Greifhand erzeugt (gespielt), nur dass die Pull-off-Skips immer tiefer als der davor gespielte Ton sind (außer bei bestimmten Leersaiten-Pull-of-Skips, siehe Beispiele S. 155). Zur Erinnerung: Beim Hammer-on schlägt ein anderer Finger auf den nächst folgenden höheren Ton, ohne ihn nochmals anzuschlagen. Während bei der Hammer-on-Spielweise der Ton durch „auf das Griffbrett schlagen" erzeugt wird, erfolgt dies bei den Pull-offs durch seitliches Abziehen der Greifhand. Eigentlich „zupfst" du den gewünschten Ton mit der Greifhand an (s. Fotos S. 155).

Es gibt verschiedene Pull-off-Skips. Die aus meiner Sicht wirkungsvollsten, aber leider nicht so bekannten Pull-offs, sind die Leersaiten-Pull-off-Skips. Dabei zupfen die Finger der Greifhand (ist natürlich mit jedem Finger der Greifhand durchführbar) die jeweilige Leersaite in jeweiliger rhythmischer Vorgabe oder Absicht an. Das ist oft ein Achtel vor dem jeweiligen Beat. Dabei kann das Leersaiten-Pull-off auf derselben Saite, aber auch auf einer anderen (höheren) sein. Eine Möglichkeit ist hierbei, nach dem Spielen der Leersaiten-Pull-off-Skips die gleiche Leersaite noch einmal, dann auf dem Beat mit der Anschlagshand zu spielen. Es kann aber auch ein anderer Ton folgen (s. Beispiele S. 155).

Eine Kombination von Achtel-Skips und Pull-off-Skips ergibt sich, wenn du nach einem Achtel-Skip den nächsten Ton durch eben diese Pull-off-Spielweise erzeugst (s. Beispiele!). Pull-off-Skips mit Leersaiten sind am wirkungsvollsten.

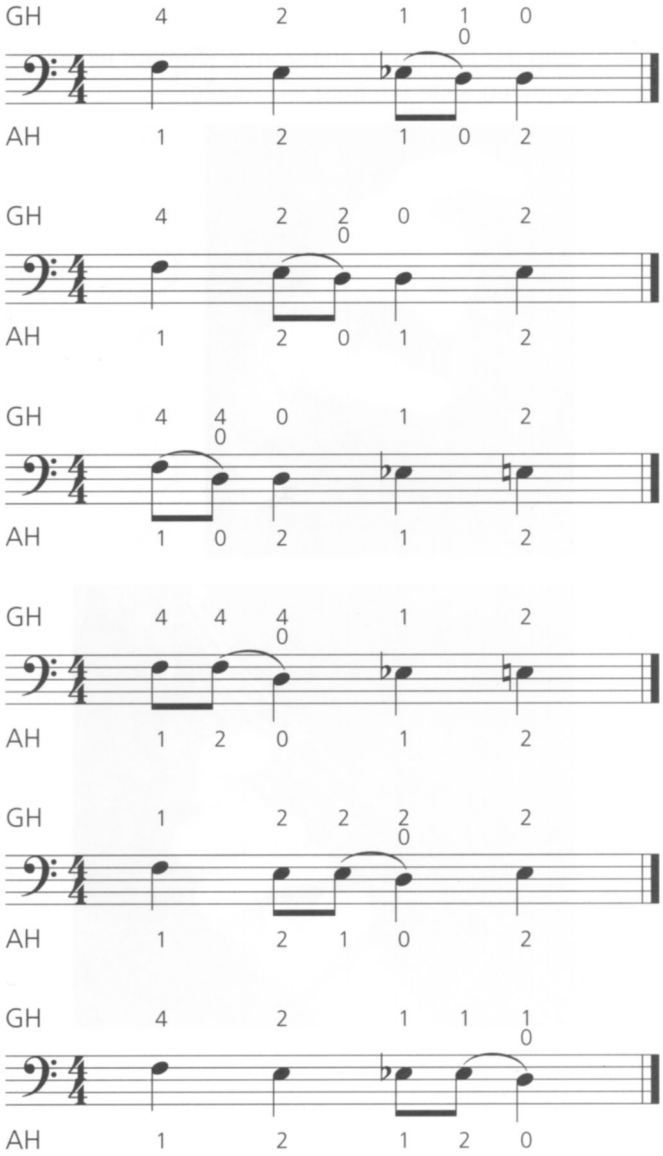
Bei diesen verschiedenen Arten der Leersaiten-Pull-off-Skips können sich natürlich gerade durch die Einbeziehung der Leersaiten die unterschiedlichsten Intervalle ergeben.

Die wohl bekannteste Form der Pull-offs ist das Erzeugen eines beliebigen tieferen Ganz- oder Halbtons durch seitliches Abziehen (Anzupfen) der Greifhand. Auch hier kann eine Kombination mit Achtel-Skips erfolgen (s. Beispiele!).

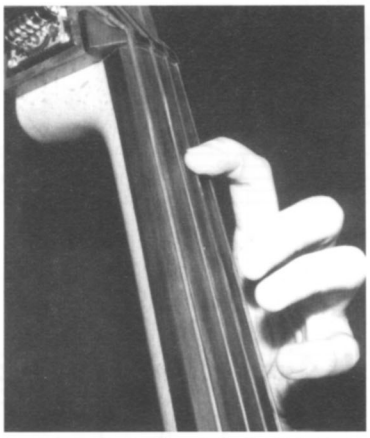
Zusammenfassung

- Pull-off-Skips sind immer tiefer als der davor gespielte Ton (außer bei bestimmten Leersaiten-Pull-of-Skips, siehe Beispiele S. 155). Sie werden durch seitliches Abziehen (Anzupfen) mit der Greifhand erzeugt.
- Pull-offs können sowohl die Leersaiten als auch beliebige andere Töne sein. Sie sind in der Regel eine Achtelnote vor dem Beat, können aber auch in Kombination mit Achtel-Skips auf dem Beat liegen.
- Nach dem Spielen der Leersaiten-Pull-off-Skips kann die jeweilige Leersaite noch mal mit der Anschlagshand angezupft werden, aber auch ein beliebiger anderer Ton.

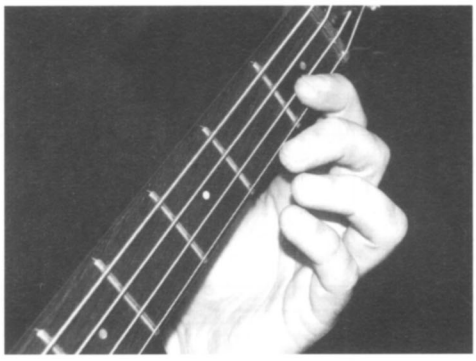
© 2001 by AMA Musikverlag

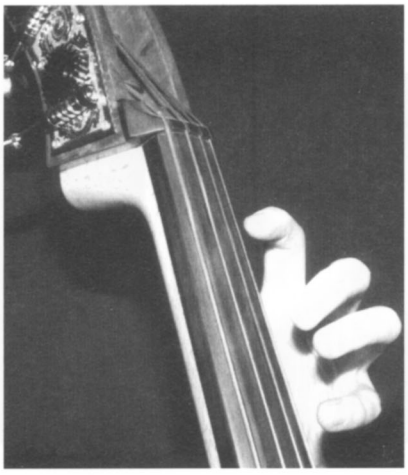


Die jeweiligen Finger der linken Hand (Greifhand) zupfen den Pull-off-Ton auf der jeweiligen Saite (im Beispiel D-Saite) in der jeweiligen rhythmischen Vorgabe bzw. Absicht an. (Hier im Beispiel mit der Anschlagshand gespielter und mit der Greifhand gezupfter Ton auf derselben Saite ein Achtel vor dem Beat.)



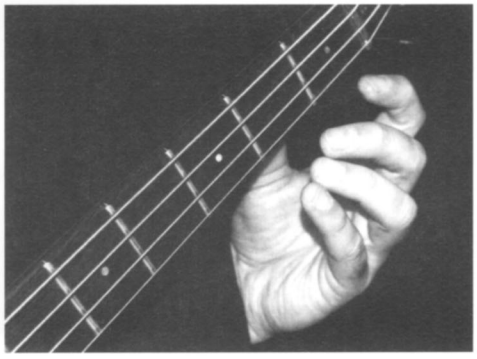
Greifhand: Pull-off 1. Phase



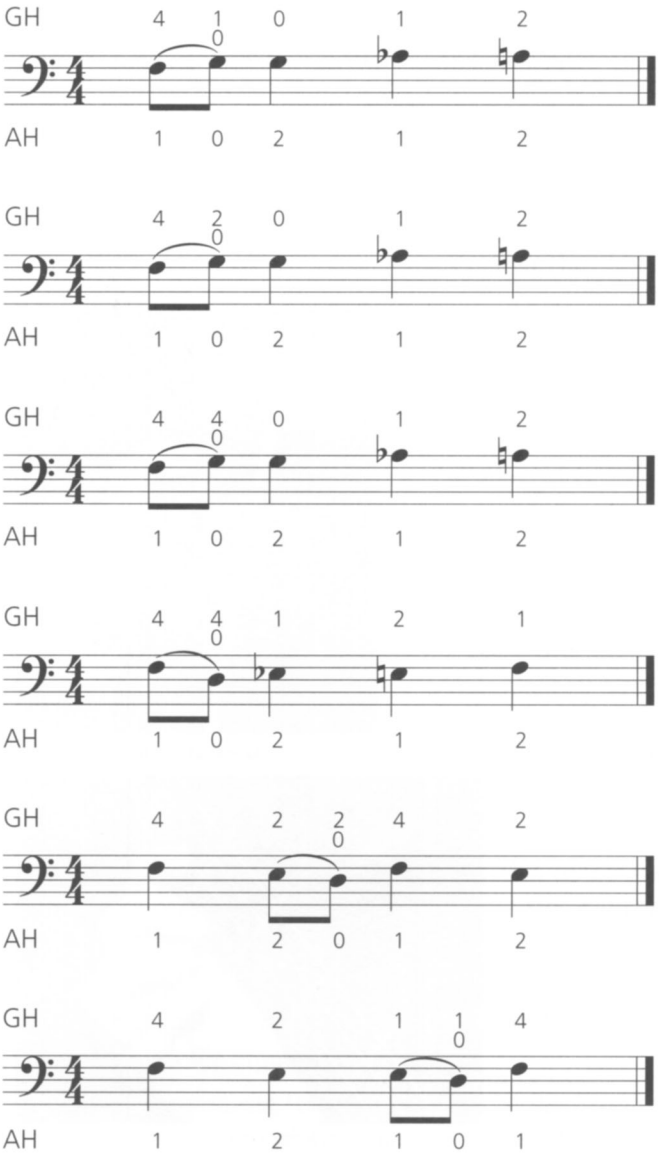


Greifhand: Pull-off 2. Phase

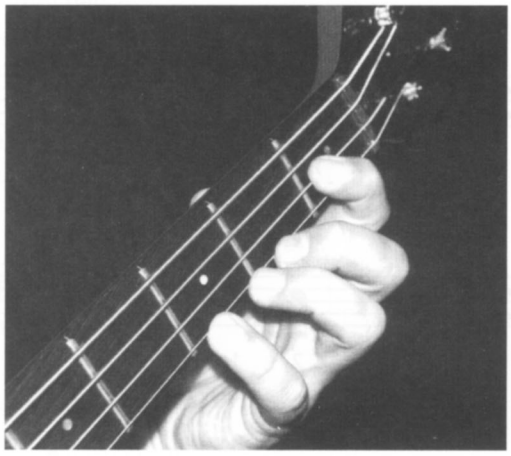
Von der Greifhand angezupfter Ton auf dem jeweiligen Beat (Kombination mit Achtel-Skips).



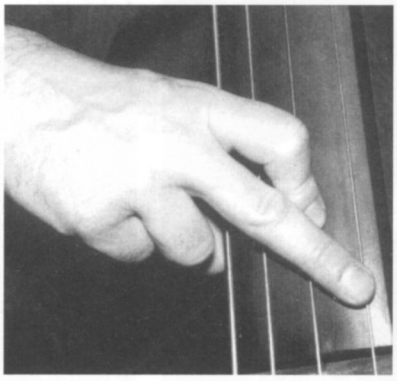
© 2001 by AMA Musikverlag

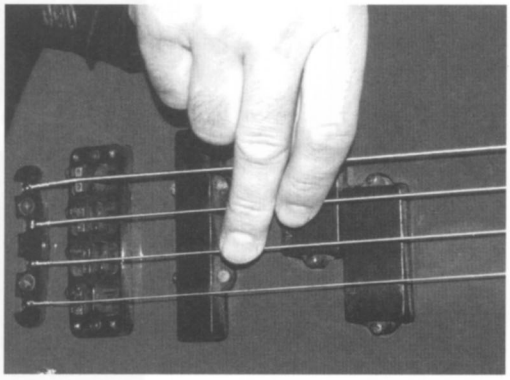


Von der Greifhand angezupfter Ton auf einer anderen Saite (im Beispiel G-Saite).

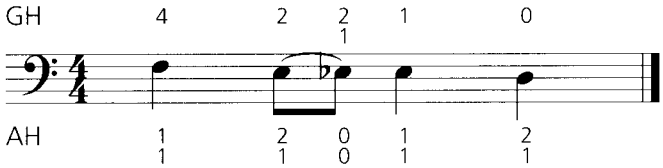


Ausgangston für Pull-off auf einer anderen Saite als gegriffener Zielton.

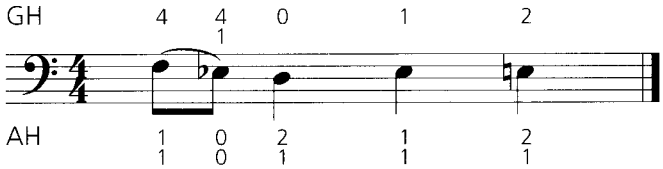




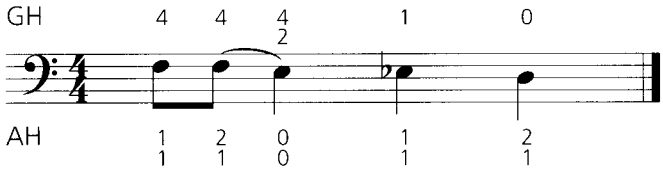
© 2001 by AMA Musikverlag



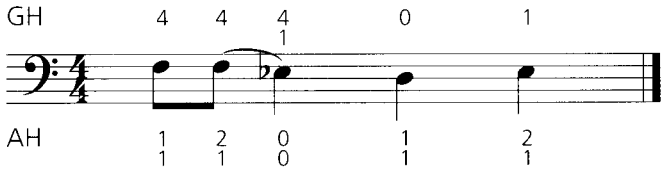
Achtel-Halbton-Pull-off



Achtel-Ganzton-Pull-off



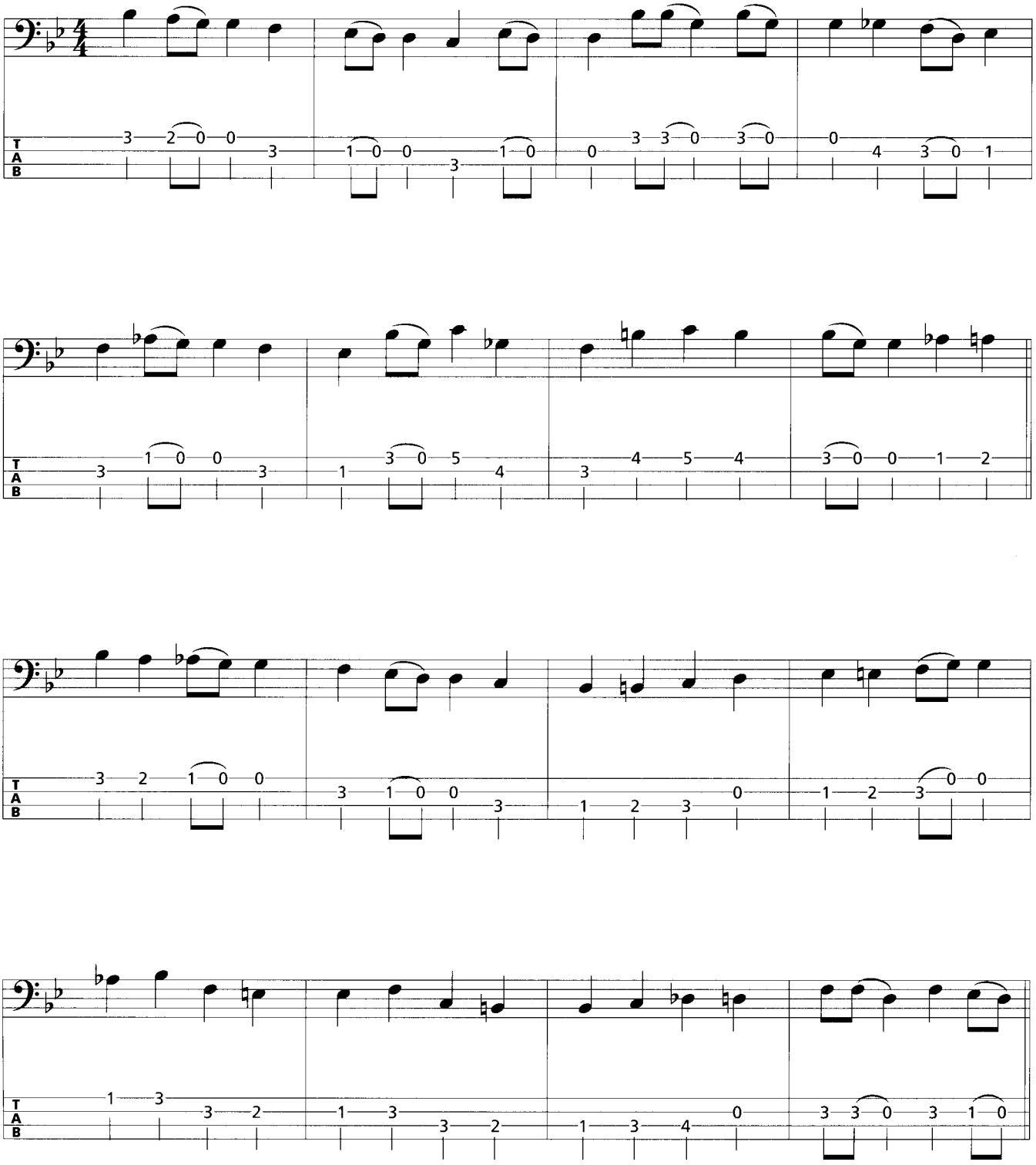
Kombination mit Achtel-Skips



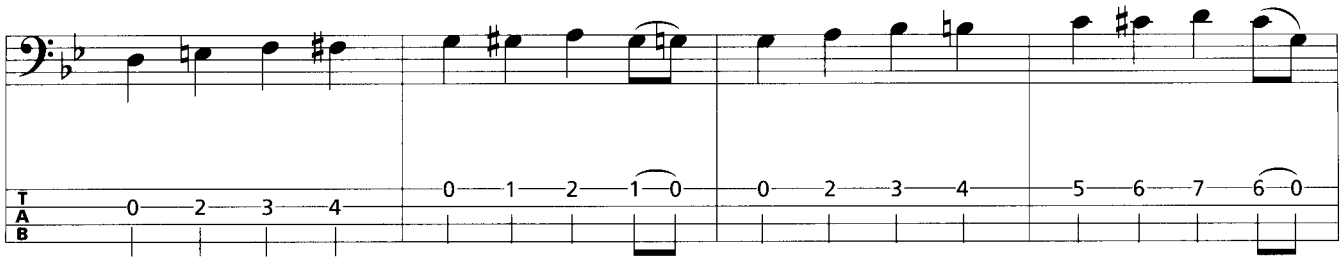
© 2001 by AMA Musikverlag

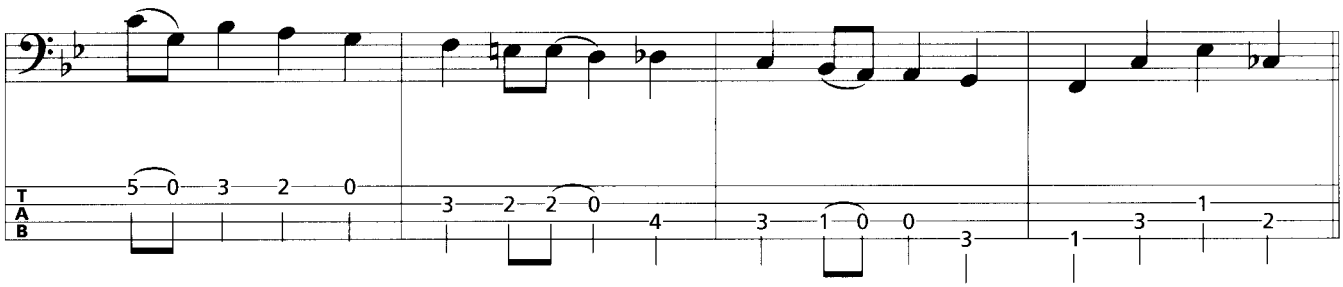
4.3.3.2 Übungen

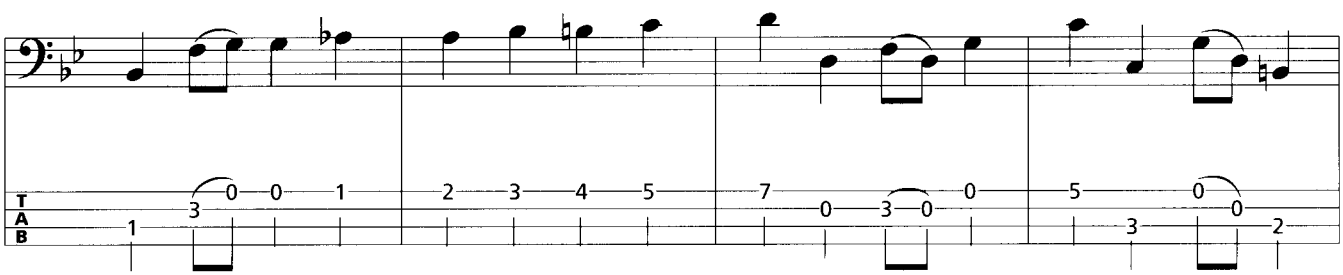
Track/Übg. 72

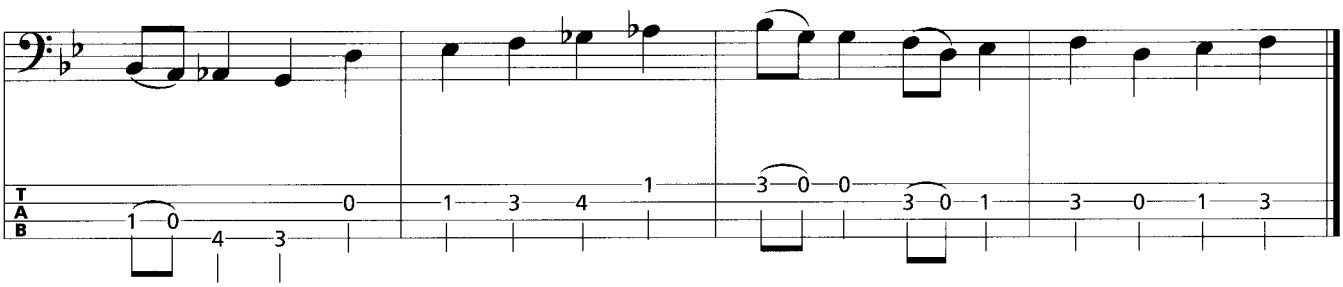


© 2001 by AMA Musikverlag



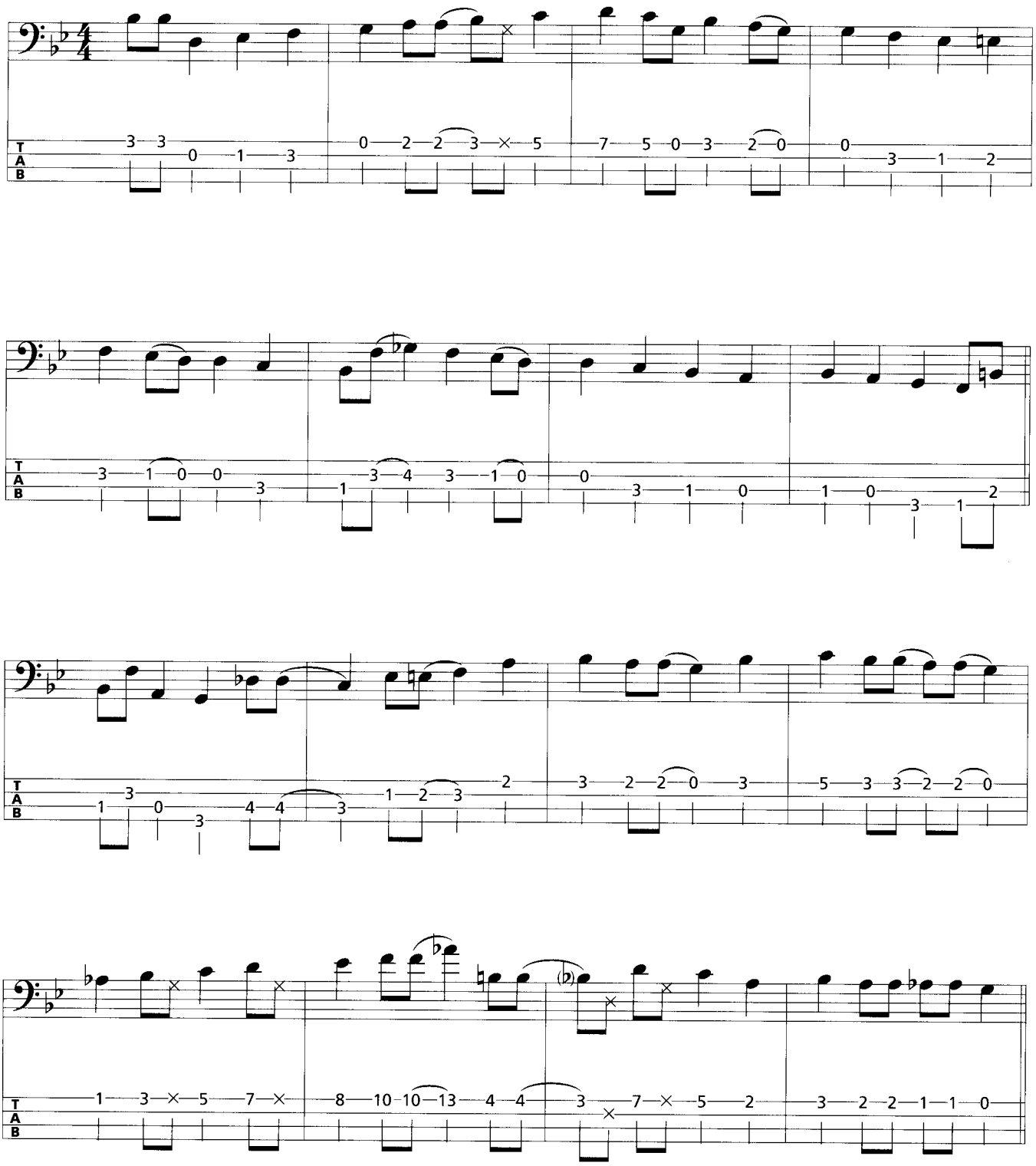




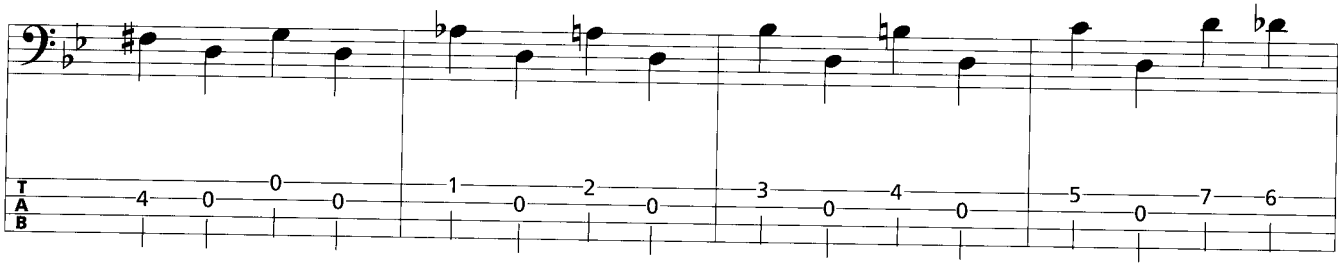


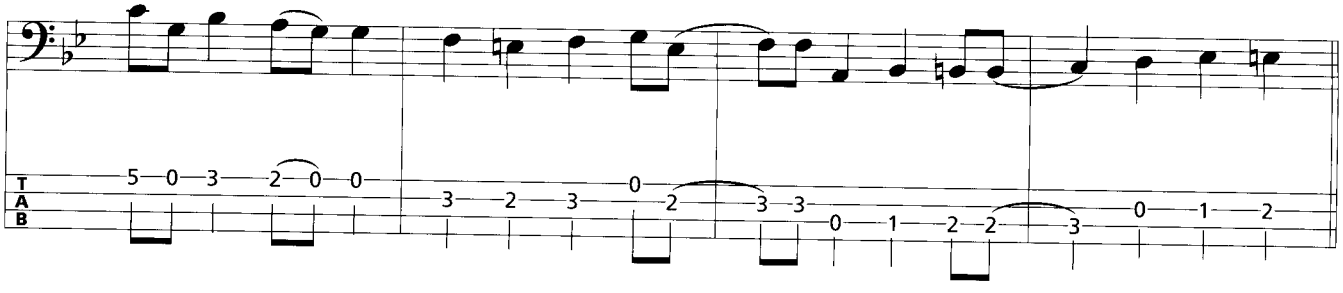
© 2001 by AMA Musikverlag

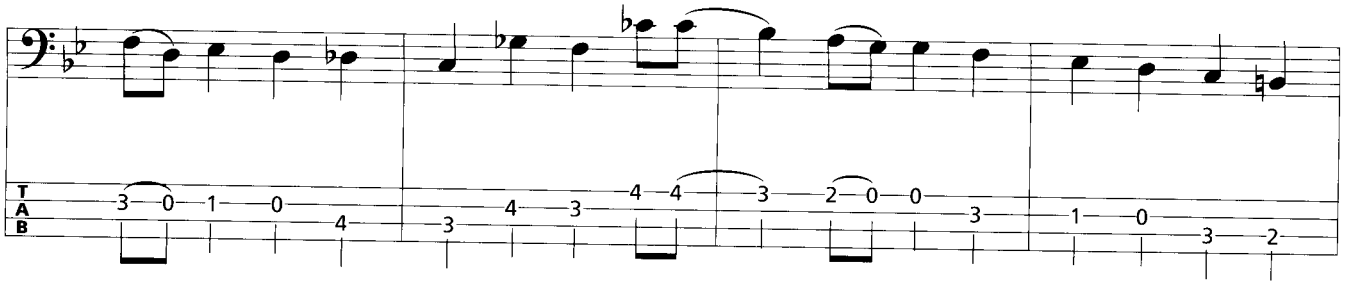
Track/Übg. 73

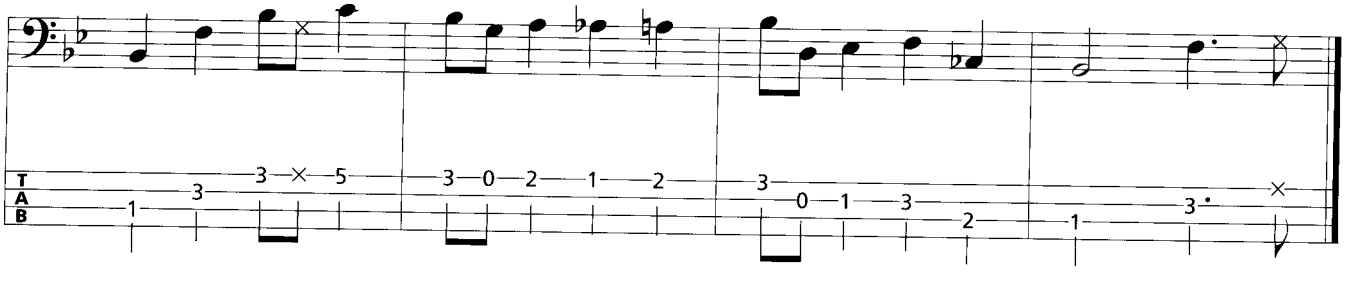


© 2001 by AMA Musikverlag



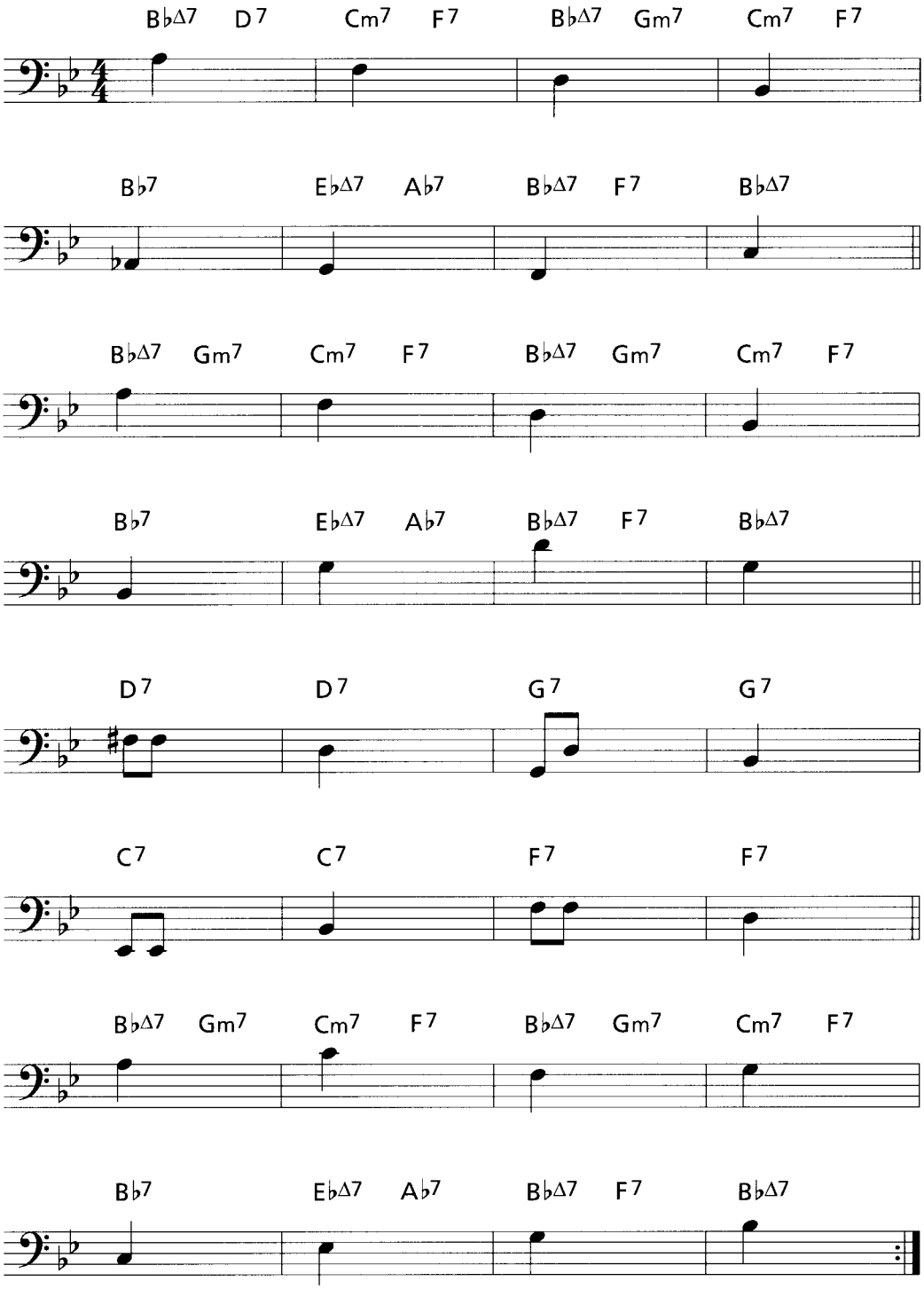






© 2001 by AMA Musikverlag

4.3.3.3 Übepattern



© 2001 by AMA Musikverlag

4.4 Akkordeigene, diatonisch akkordfremde, chromatisch akkordfremde Töne & „Outside" (akkord-, skalenorientierte und freie Improvisation)

Mit „Outside" bezeichnet man eine Improvisationsherangehensweise, die sich völlig außerhalb des tonalen Zentrums eines ganzen Stückes, eines Abschnitts oder/und eines Akkordes (Taktes) befindet. Es werden also zum Improvisieren ganz bewusst Töne benutzt, die weder zum vorgegebenen Akkord noch zur dazu passenden diatonischen Skala gehören. Man spielt mehr oder weniger ausschließlich chromatisch akkordfremde Töne. Ganz vereinfacht gesagt: Im Sinne der konventionellen Beziehungen zwischen Skalen und Akkorden werden bewusst falsche Töne gespielt. Logisch, dass sich dadurch eine ungeheure Spannung ergibt, die ja gerade bei der jazzigen Improvisation gefragt ist. Logisch ist aber auch, dass das Outside-Spielen so manche Gefahr in sich birgt. Ein Zuviel an tonaler Spannung kann das Gegenteil bewirken und, wie im Kapitel 4.3 bereits ausgeführt, zum Verlust der Empfindung harmonischer Bezugspunkte führen. In diesem Zusammenhang möchte ich dir auch wieder das Spannungs-Entspannungs-Prinzip ins Gedächtnis rufen.

Gerade beim Improvisieren einer Walkingbass-Line, also im Grunde einer improvisierten Begleitung, solltest du dich in erster Linie an den Akkorden der jeweiligen Changes orientieren, eben die akkordorientierte Improvisation nie aus dem Auge, besser dem Ohr verlieren. Wenn du lernst gut innerhalb eines harmonischen Gefüges zu improvisieren, wird sich das Outside-Spielen logisch daraus ergeben und du wirst noch mehr lernen, deine eigene Improvisationssprache zu entwickeln. Das Improvisieren außerhalb eines harmonischen Gefüges wird dann deine musikalische Ausdrucksweise enorm verstärken und dir auch helfen, etwaige Hemmungen beim Improvisieren abzubauen.

Zusammenfassung

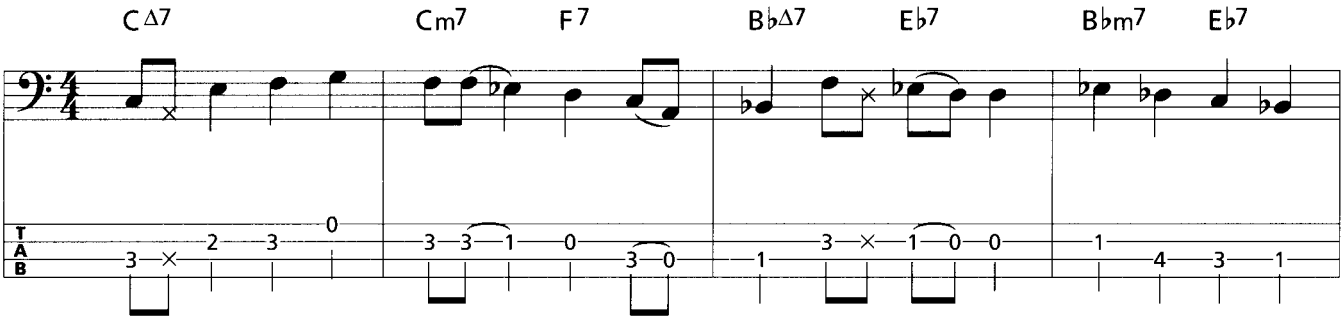
- Die Outside-Improvisation bewegt sich ausschließlich außerhalb eines harmonischen Gefüges eines ganzen Stückes, eines Abschnitts oder eines Taktes.
- Es werden ganz bewusst Töne benutzt, die weder zum vorgegebenen Akkord noch zur dazu passenden diatonischen Skala gehören.
- Die Outside-Improvisation ist im Grunde eine völlig freie Improvisation.
- Sie kann, richtig eingesetzt, die musikalische Ausdrucksweise enorm verstärken und etwaige Hemmungen abbauen.
- Sie sollte trotzdem relativ sparsam und zum Stück passend eingesetzt werden.
- Es ist aber auch nicht notwendig, die Outside-Spielweise überhaupt zu benutzen.

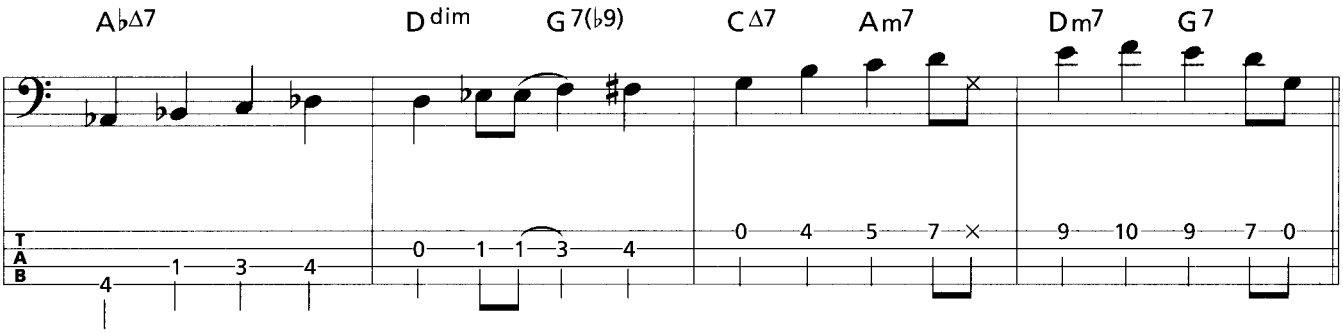
© 2001 by AMA Musikverlag

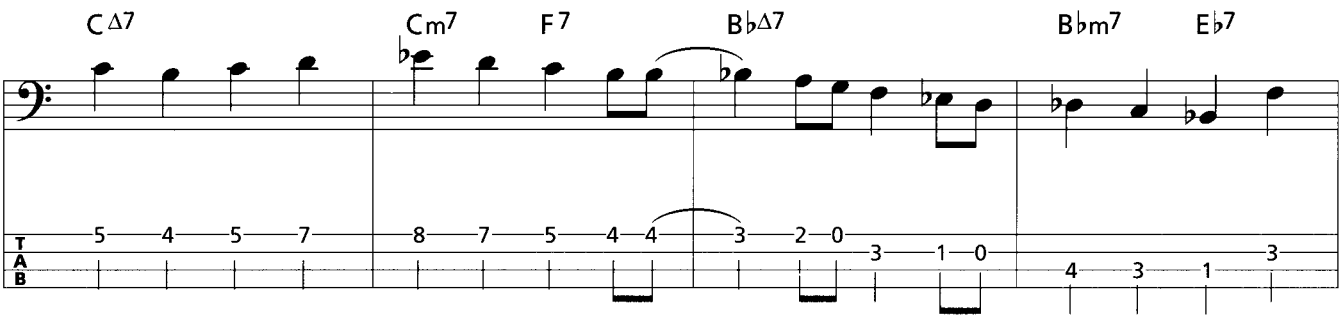
4.4.1 Afternoon In Berlin

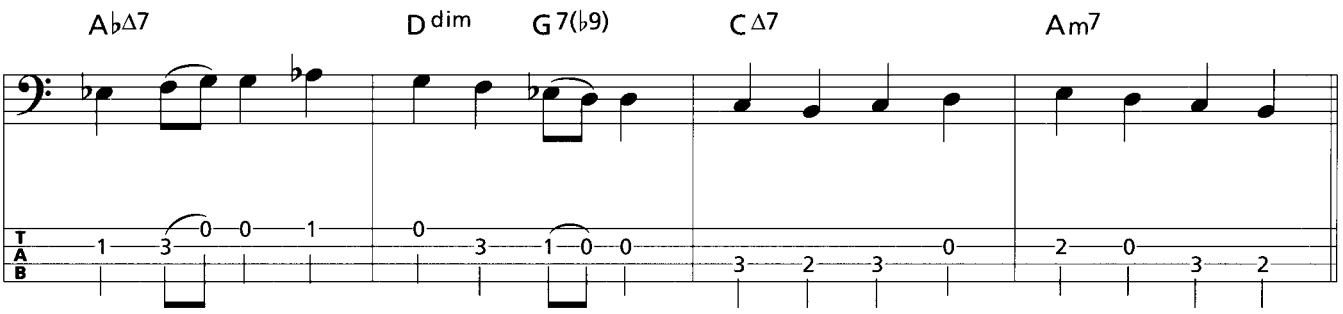
4.4.1.1 Übungen

Track/Übg. 74

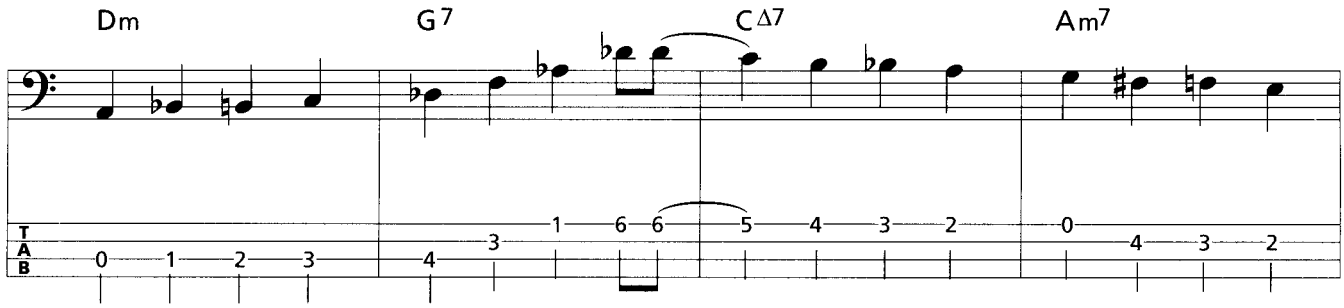


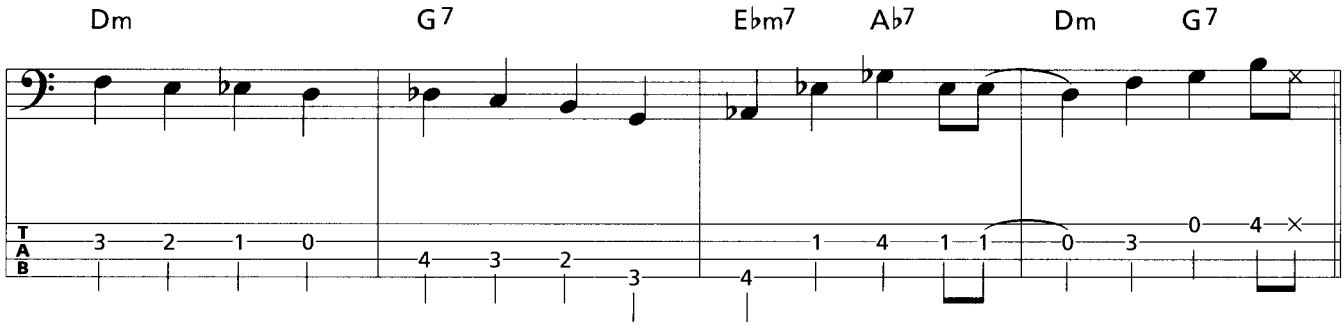


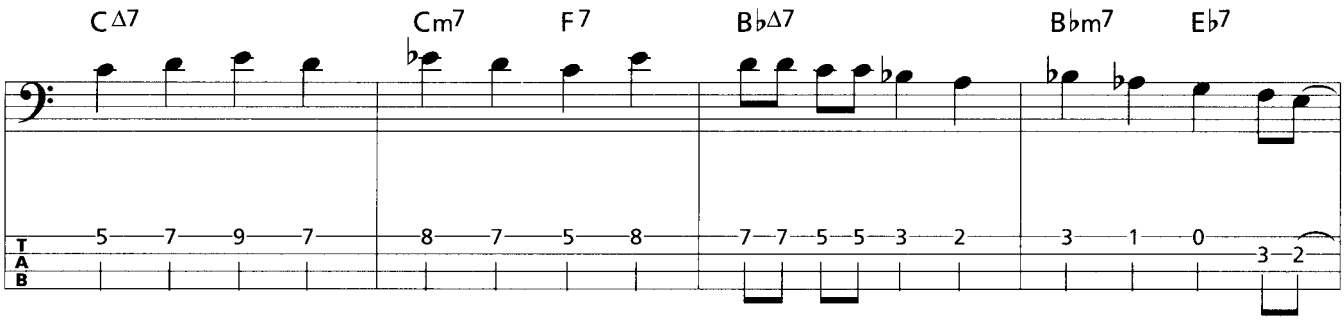


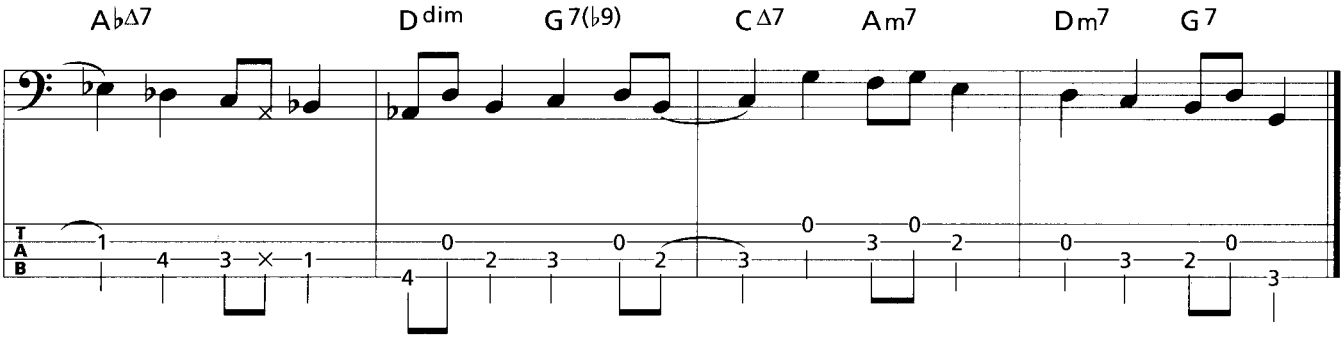


© 2001 by AMA Musikverlag









© 2001 by AMA Musikverlag

4.4.1.2 Triplets & Übungen

Eine Walkingbass-Line kannst du auch mit Achteltriolen, den Triplets, verzieren, auflockern, verändern, verdichten, spannungsvoller oder wie man es auch immer bezeichnen will, gestalten.

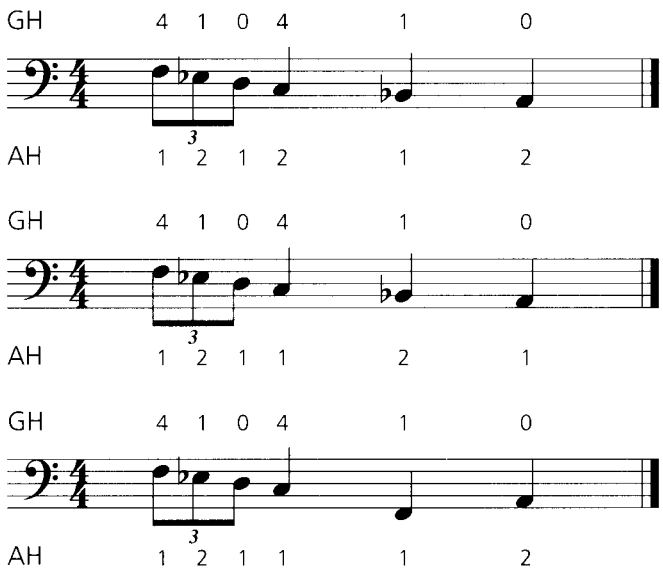
Zur Erinnerung: „Walking" heißt „Gehen" und die Triolenspielweise ist eher ein kleiner Sprint. Also auch hier gilt, weniger ist oft mehr! Sonst kommst du außer Puste.

Beim Spielen der Triplets kannst du eigentlich alle Spielarten der Skips verwenden. Besonders gut eignen sich Pull-offs, Hammer-ons und Slides (s. Beispiele). Dabei werden oft Arpeggien verwendet, die mit Saitencrossing gespielt werden. Benutze dabei so oft es geht Leersaiten. Das vereinfacht das Triplets-Arpeggio-Spielen ungemein und du kannst in den meisten Fällen größere Lagensprünge problemlos bewältigen (s. Beispiele).

Triplets können, genau wie die Skips, in allen Tempi gespielt werden. Aber natürlich müssen sie rhythmisch ganz exakt ausgeführt sein.

Zusammenfassung

- Triplets sind Achteltriolen, die der Verdichtung einer Walkingbass-Line dienen.
- Sie können unter Verwendung von Pull-offs, Hammer-ons und Slides gespielt werden.
- Triplets sind oft Arpeggien, die durch Saitencrossing realisiert werden. Benutze dabei so oft es geht, Leersaiten.
- Triplets sind kleine Sprints; setze sie deshalb sparsam ein.
- Sie können in allen Tempi gespielt werden und auf allen Beats eines Taktes liegen, auch mehrmals hintereinander.

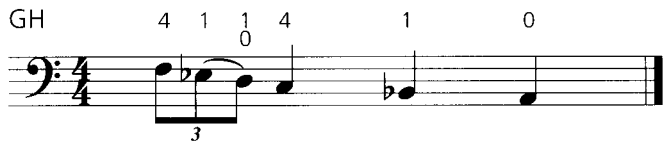


„normaler" Wechelschlag

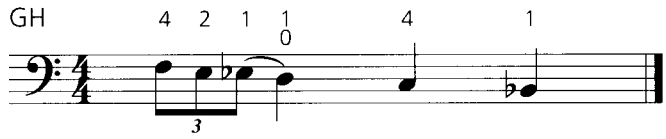
mit Saitencrossing

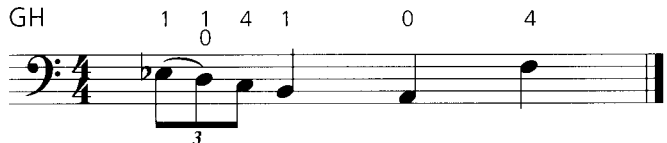
mit Saitencrossing

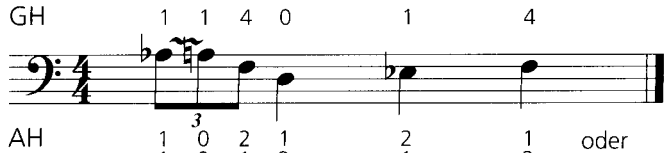
© 2001 by AMA Musikverlag



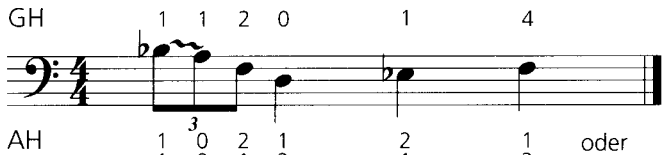
mit Leersaiten-Pull-off

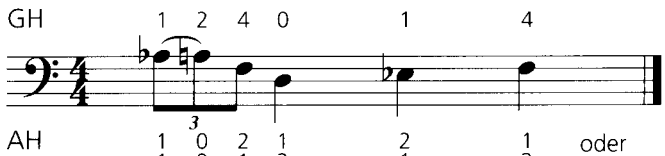




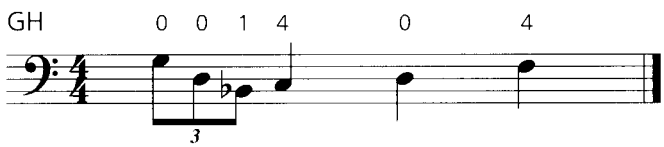


mit Slide

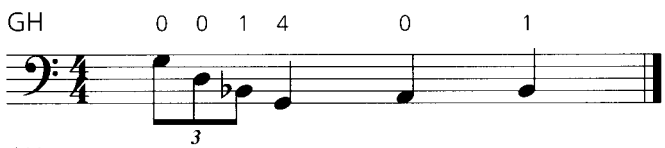


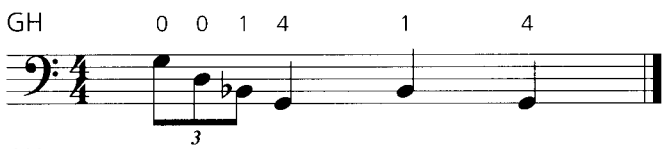


mit Hammer-on



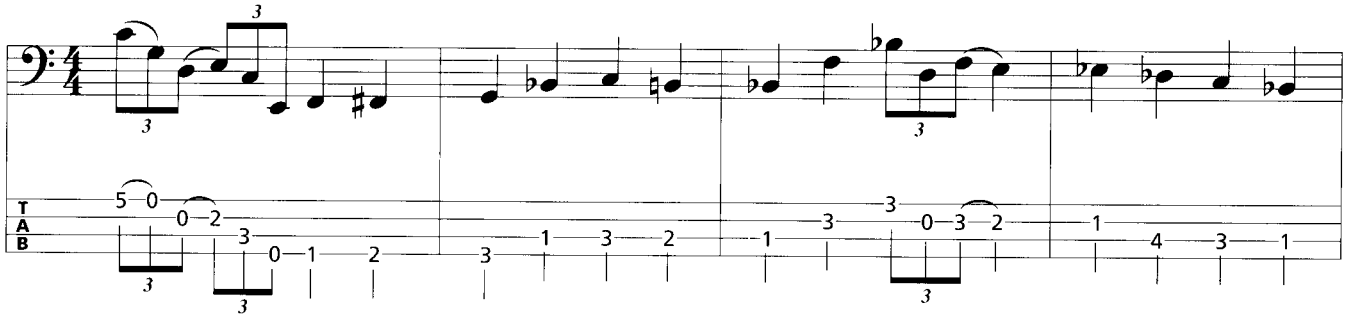
Arpeggio mit Saitencrossing

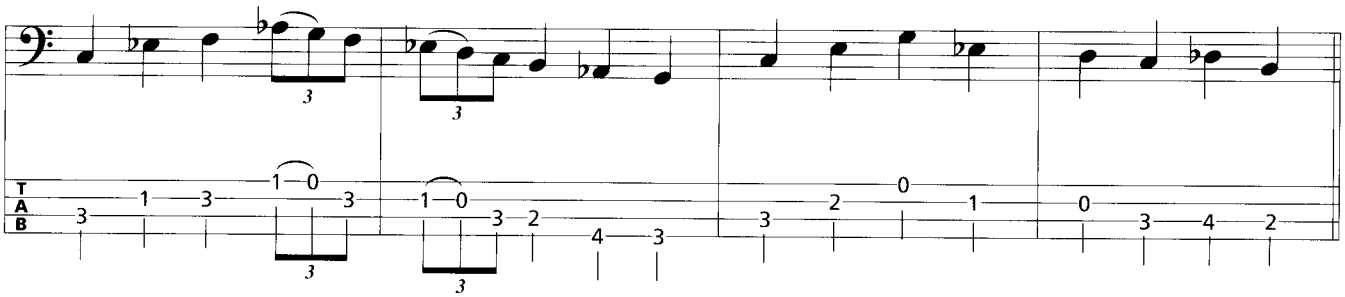


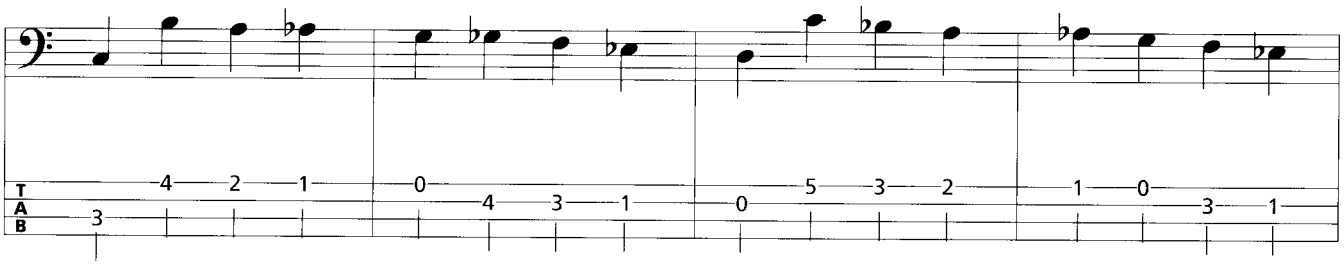


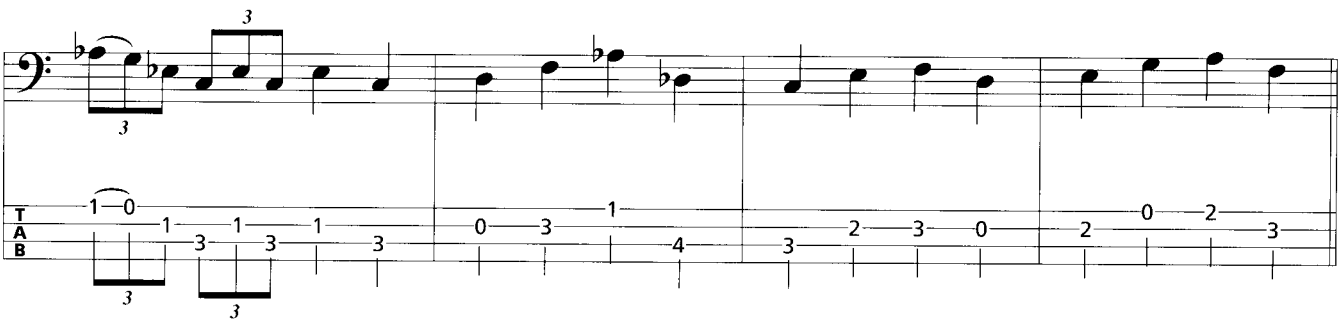
© 2001 by AMA Musikverlag

Track/Übg. 75

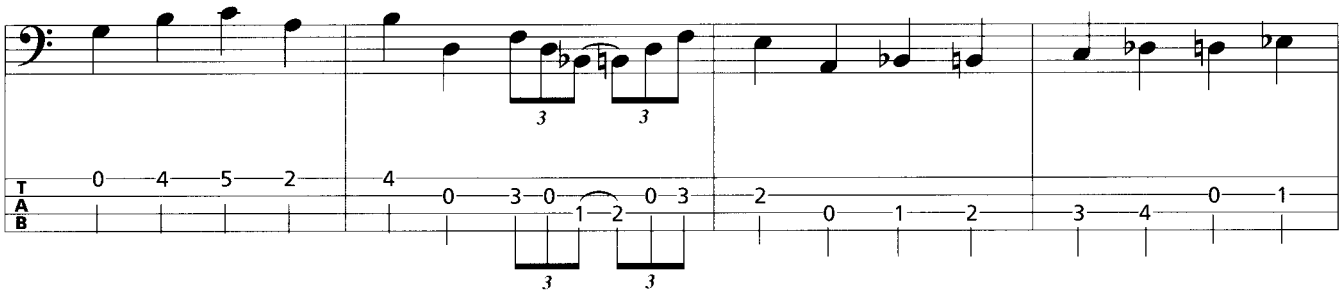


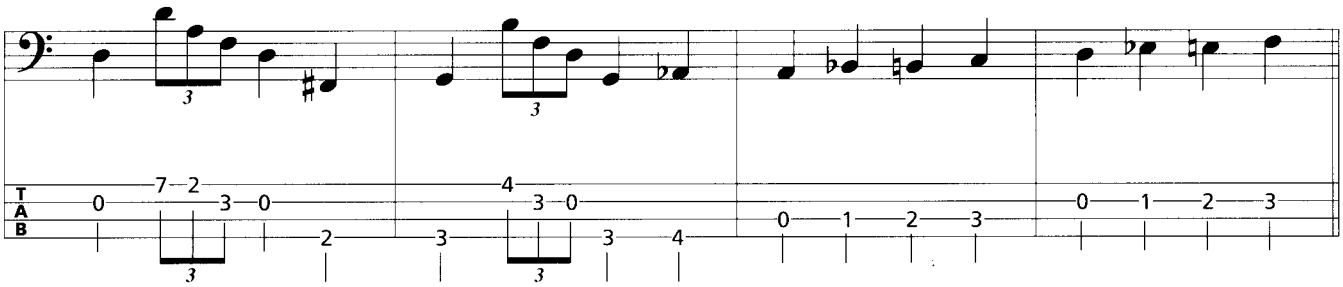


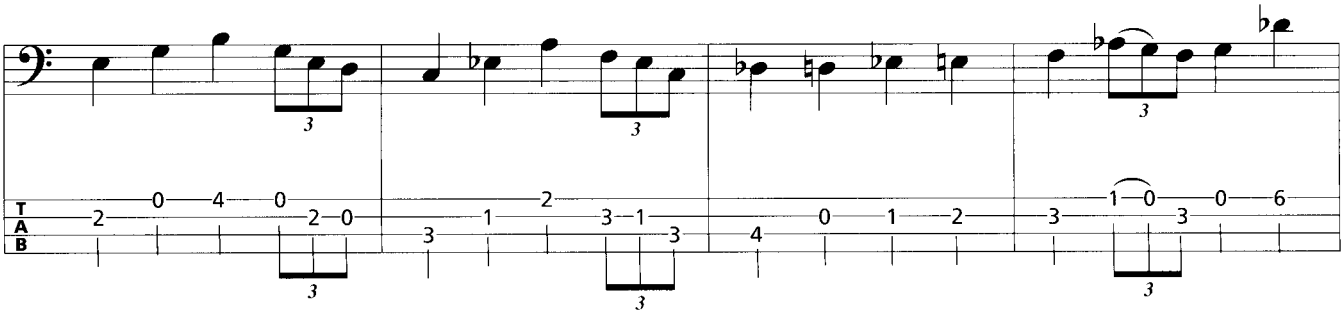


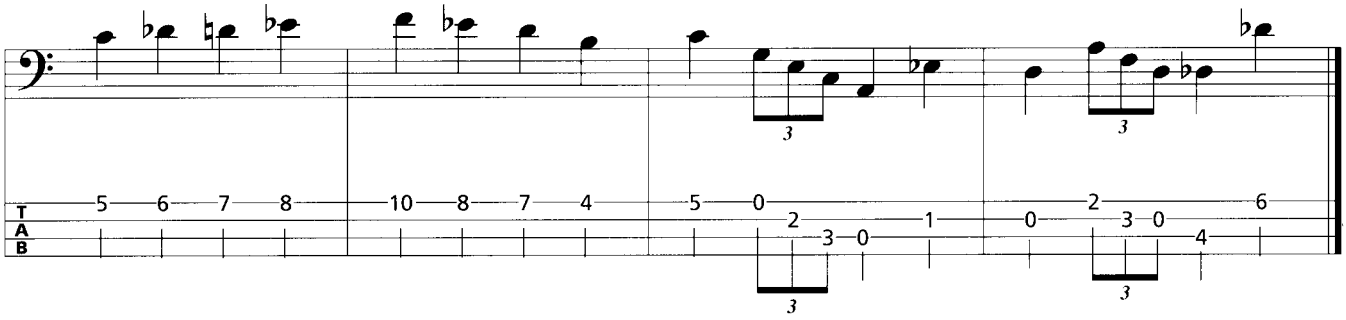


© 2001 by AMA Musikverlag



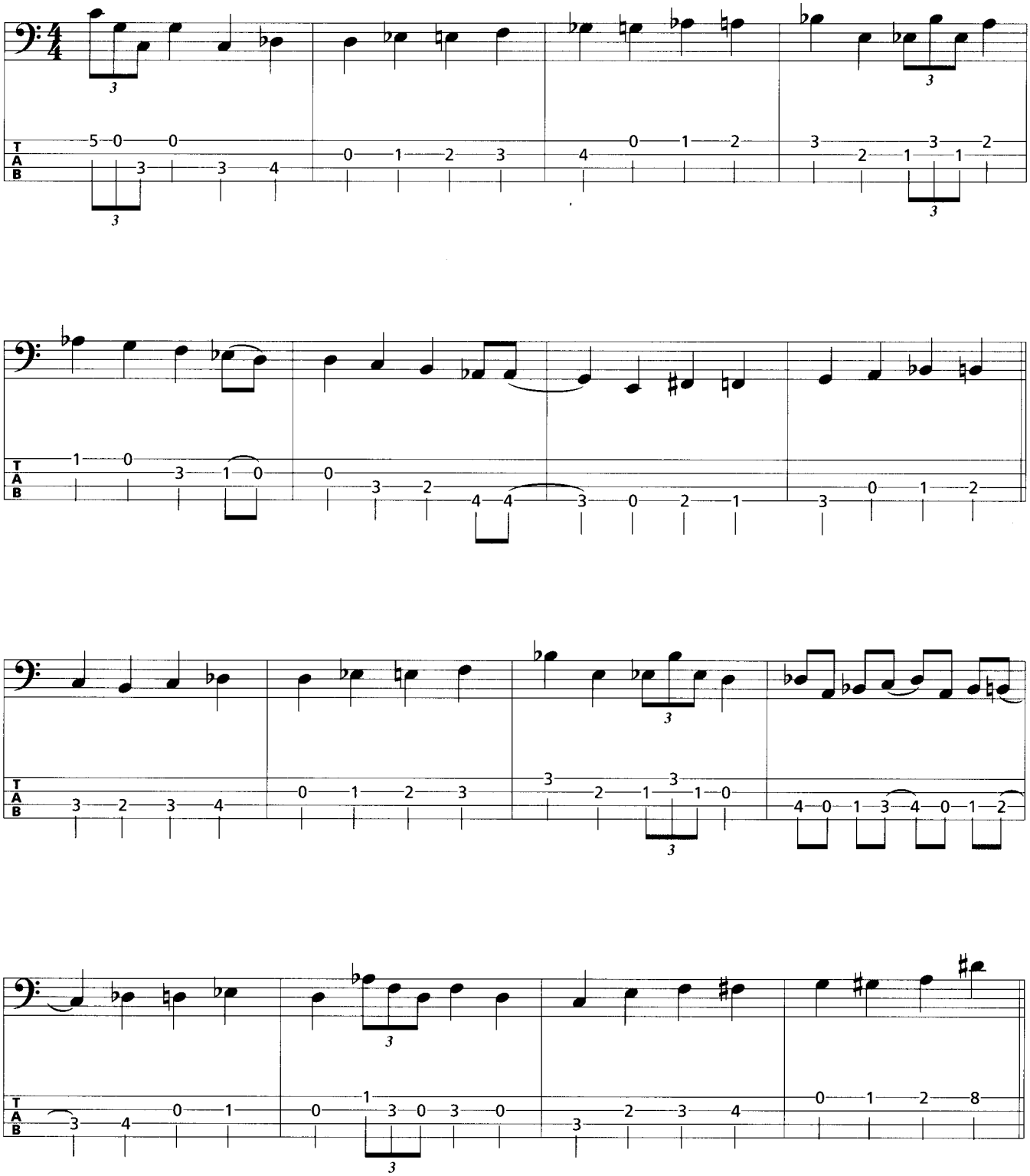




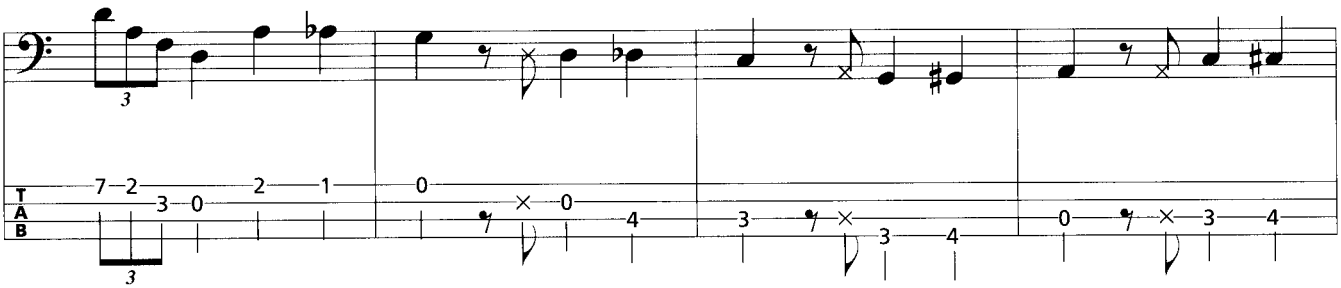


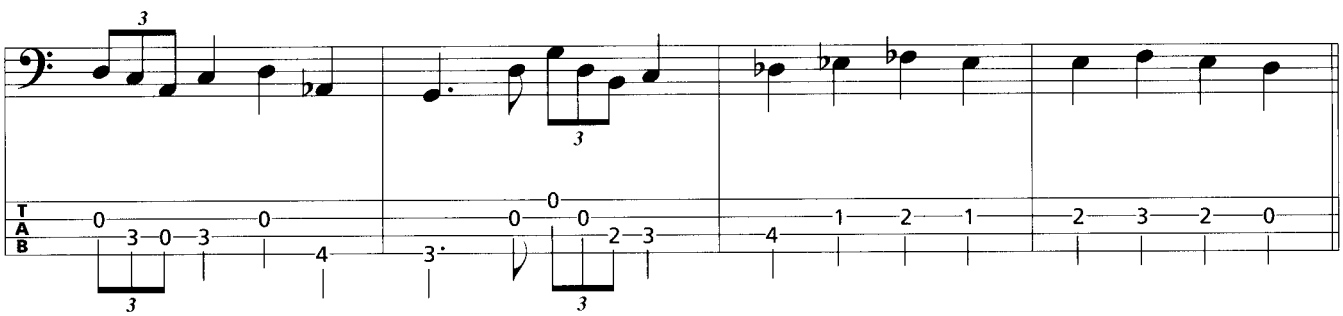
© 2001 by AMA Musikverlag

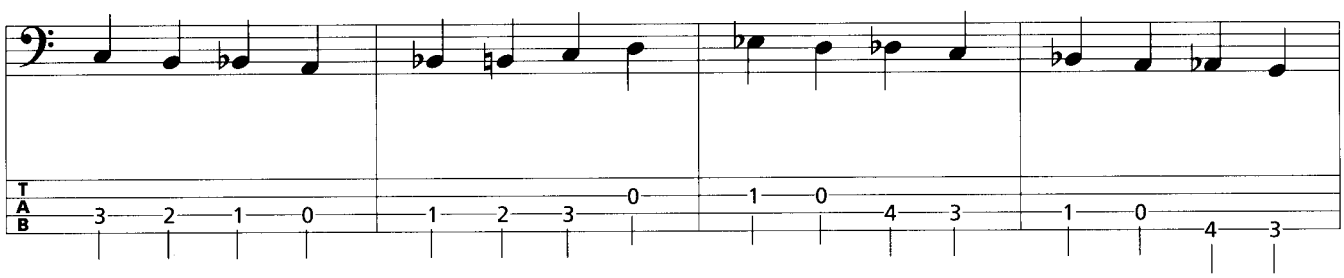
Track/Übg. 76

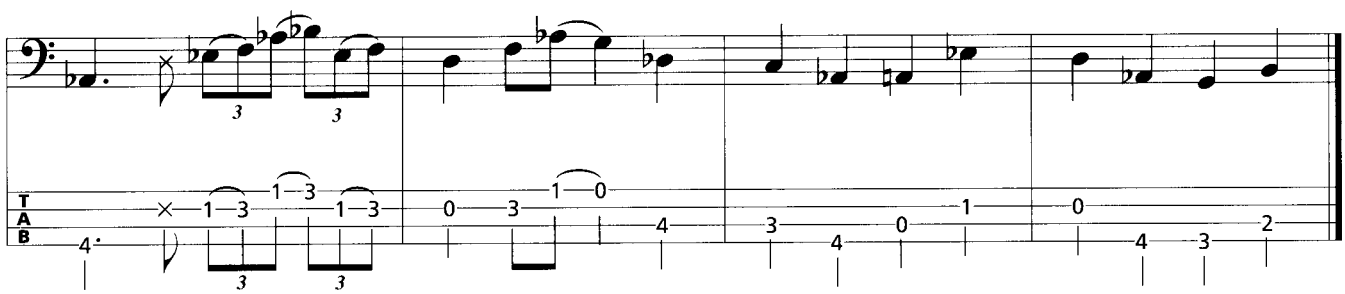


© 2001 by AMA Musikverlag



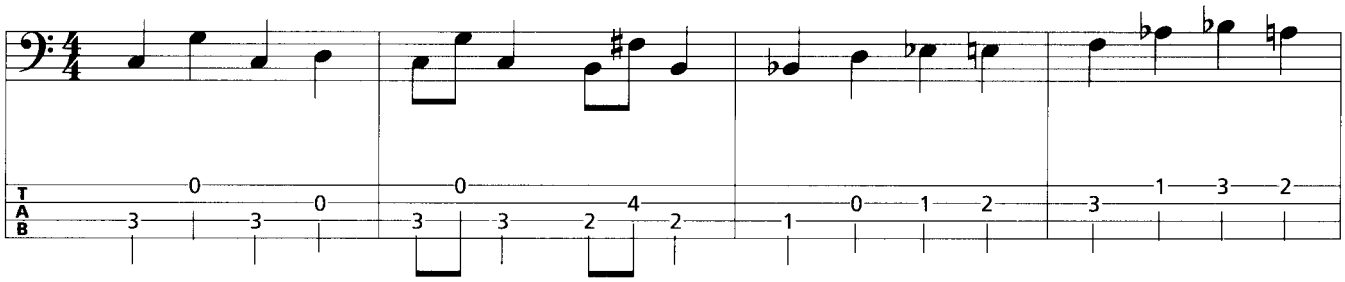


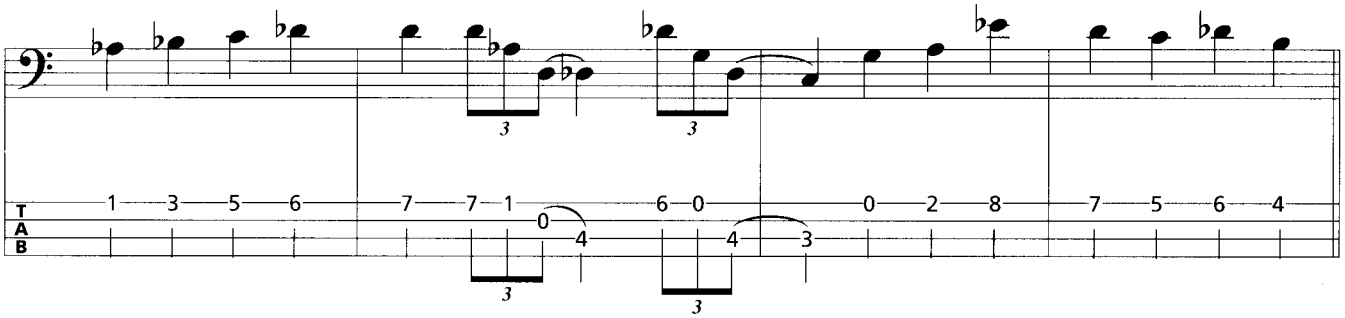


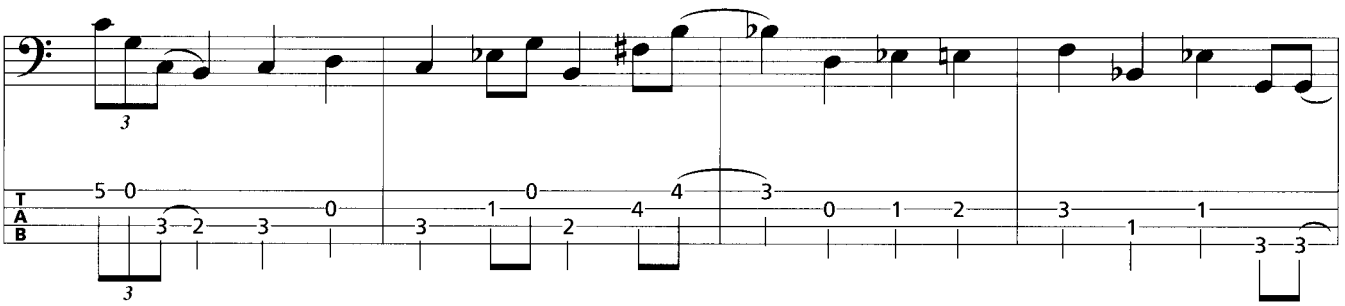


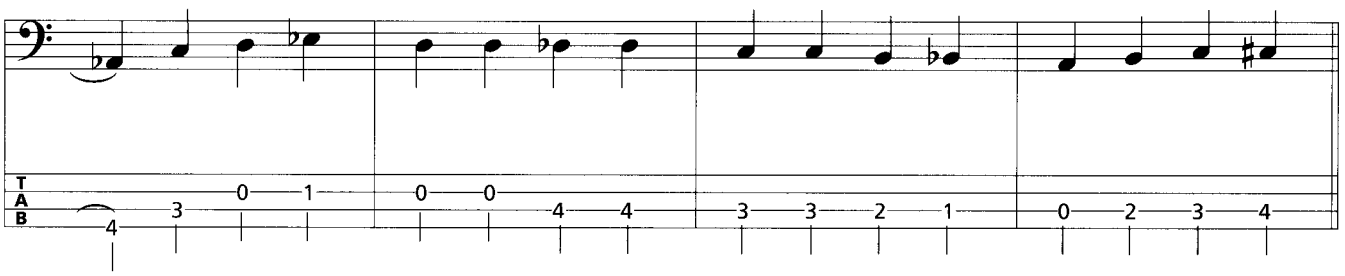
© 2001 by AMA Musikverlag

Track/Übg. 77

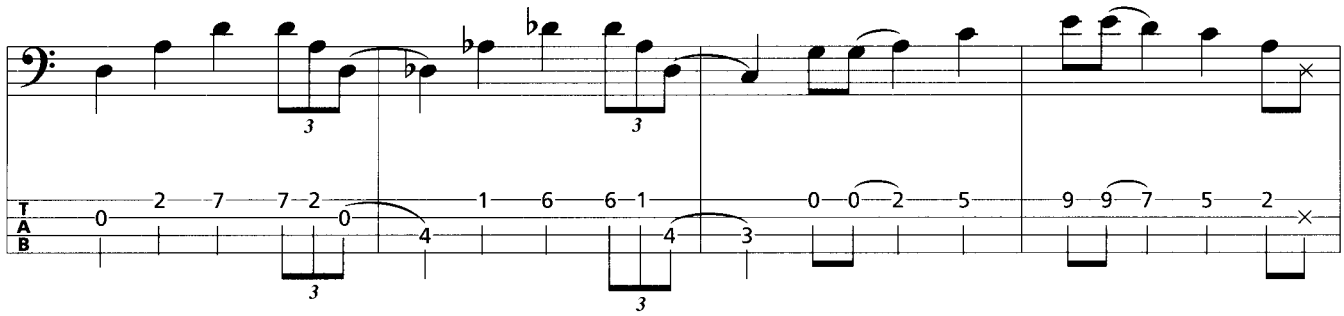


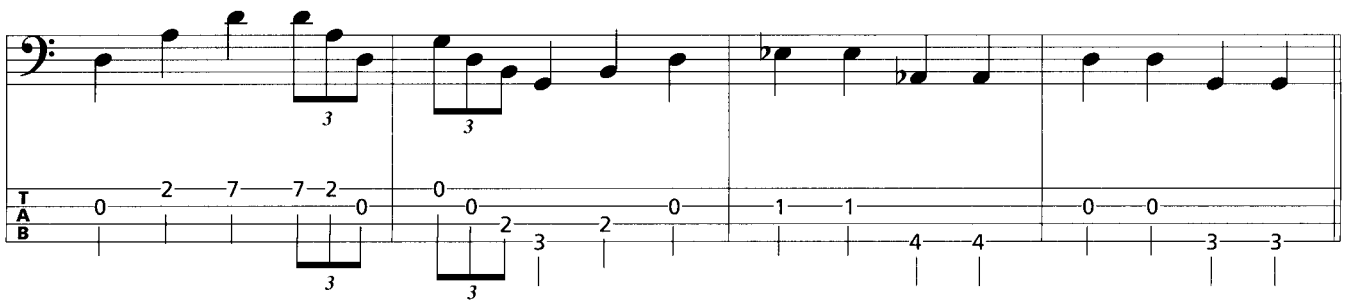


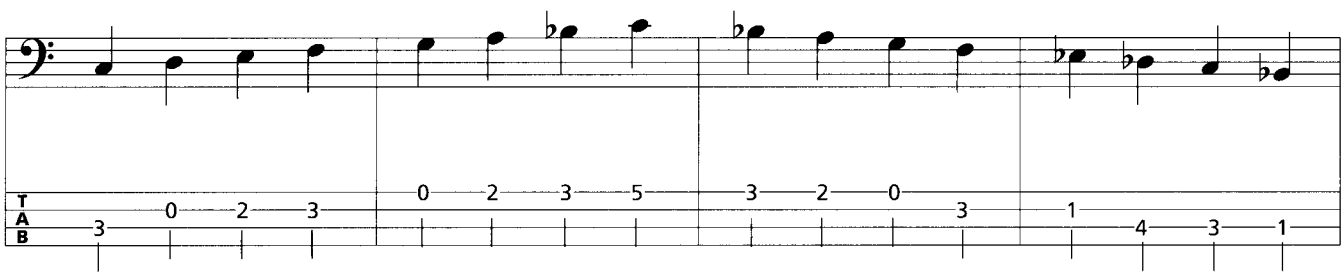


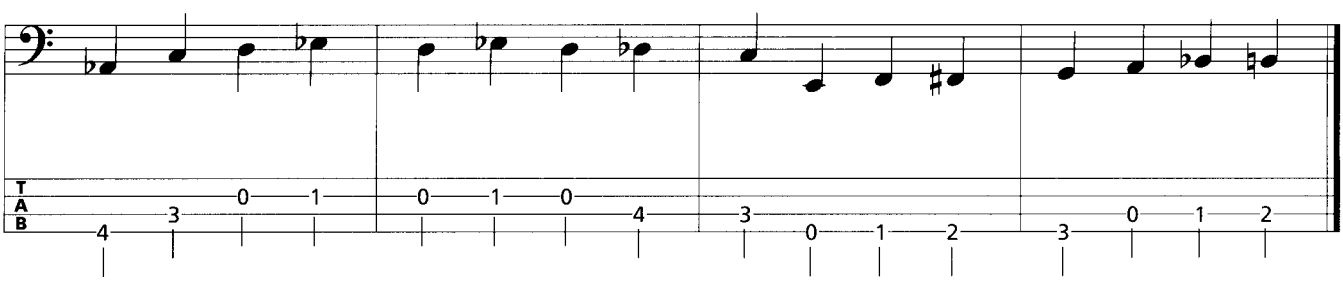


© 2001 by AMA Musikverlag



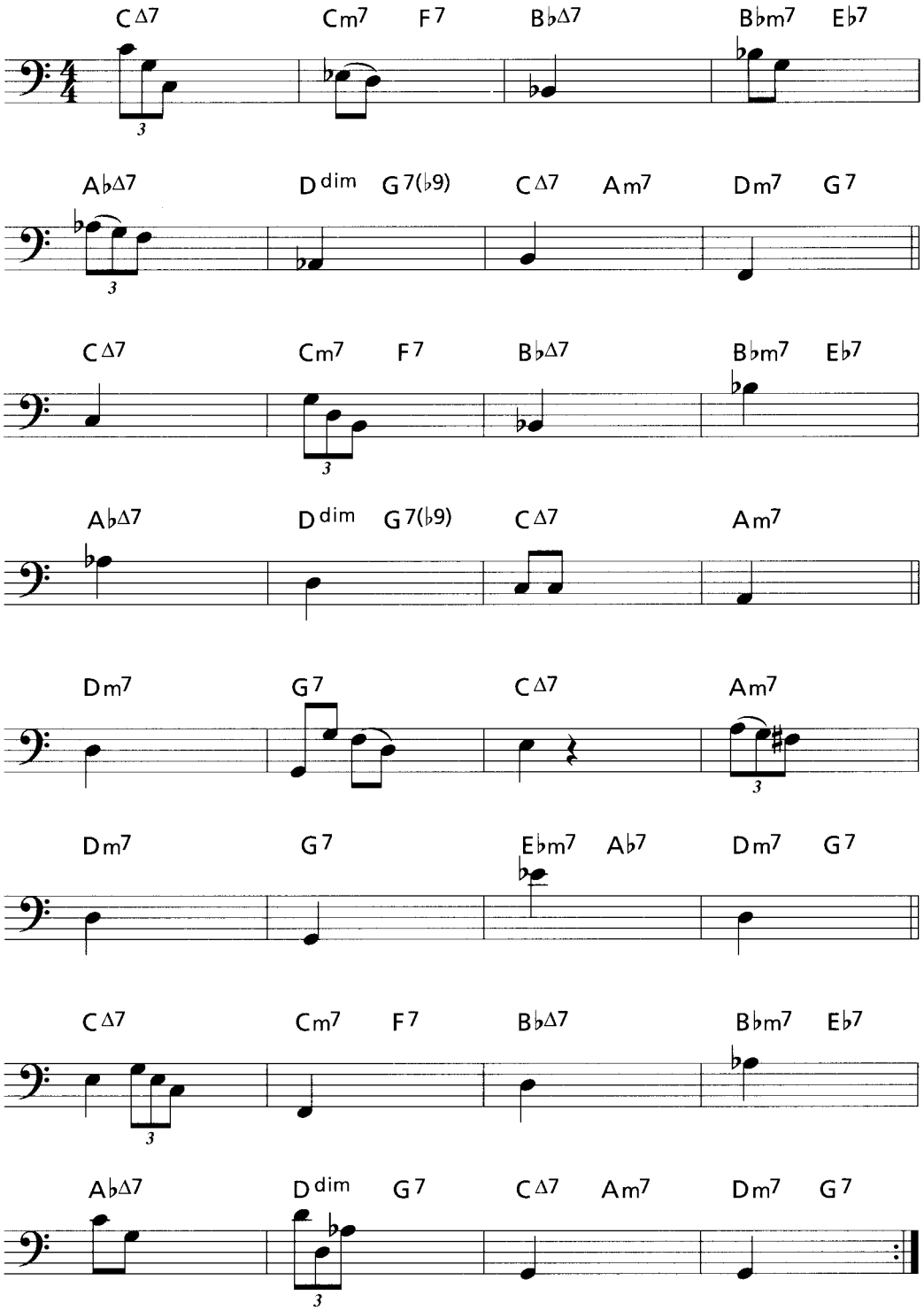






© 2001 by AMA Musikverlag

4.4.1.3 Übepattern



© 2001 by AMA Musikverlag

4.4.2 Blues

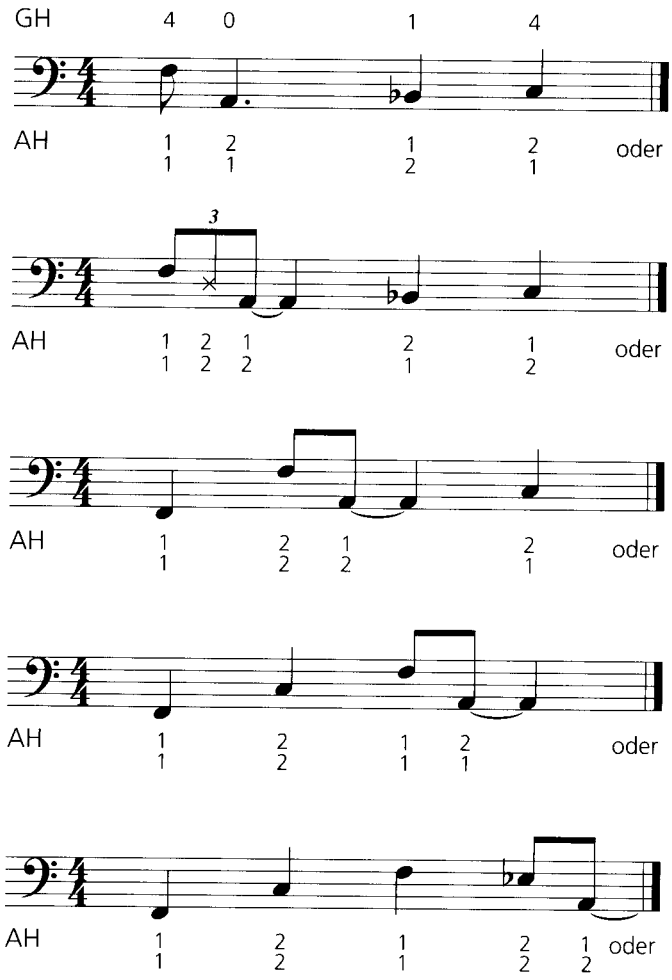
4.4.2.1 Syncopated Rhythms & Übungen

Syncopated Rhythms können sowohl ternär synkopiert gespielte Achtelnoten als auch auf andere Schwerpunkte verschobene (angehaltene) Viertel/Halbe sein (s. Beispiele). In jedem Fall verschieben sie kurz den jeweiligen gehenden Groove. Rhythmische Schwerpunkte eines Taktes werden dadurch meist vorgezogen. Das Gehen der Walkingbass-Line wird durch ein kurzes Stolpern durchbrochen. Dadurch kann eine etwaige rhythmische Monotonie vermieden werden, der Groove wird etwas spannungsvoller und bei generell vorgezogenen Akkordwechseln solltest du die Syncopated Rhythms sowieso spielen. Du kannst sie ganz alleine sozusagen gegen die ganze Band spielen, aber auch mit anderen Mitmusikern gleichzeitig (z. B. dem Drummer).

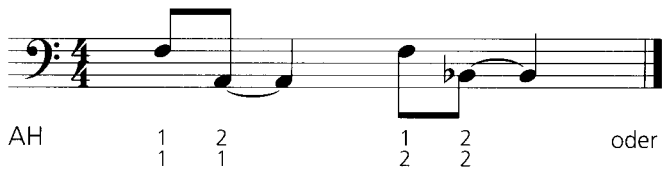
An dieser Stelle sei mir aber auch die Bemerkung erlaubt, dass du durch die Changes nicht stolpern, sondern gehen sollst. Selbst wenn du es schon nicht mehr lesen magst: Sparsam mit den Syncopated Rhythms umgehen! Je mehr man den Pfad der gehenden Walkingbass-Viertel (-Halben) verlässt, desto mehr bewegt man sich in Richtung Solospiel. Und das ist ja beim begleitenden Walken nicht beabsichtigt – aber wiederum eine gute Methode, um in ein Solo überzuleiten oder zur Begleitung zurückzugelangen.

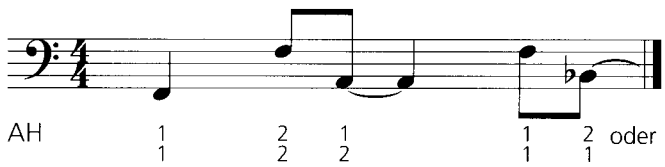
Zusammenfassung

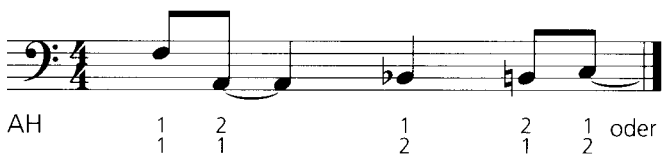
- Syncopated Rhythms sind rhythmisch eigenständige Patterns, die die gehenden Viertel (Halben) einer Walkingbass-Line kurz verschieben.
- Sie sind meist vorgezogene Schwerpunkte und können auf oder vor jedem Hauptbeat eines Taktes liegen.

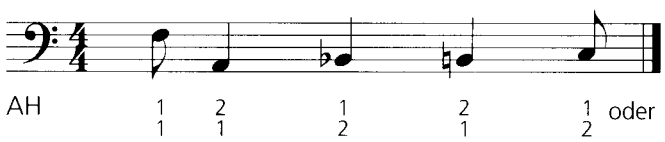


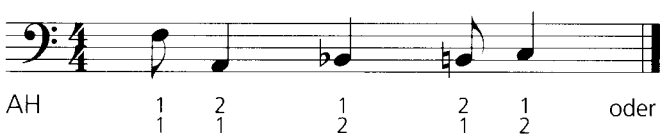
© 2001 by AMA Musikverlag

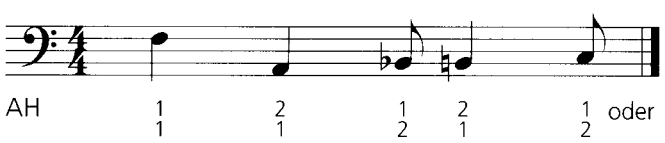


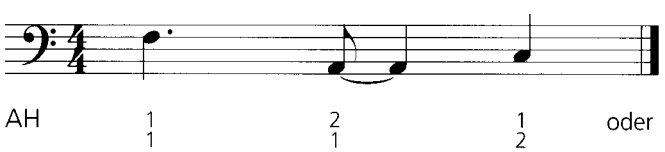


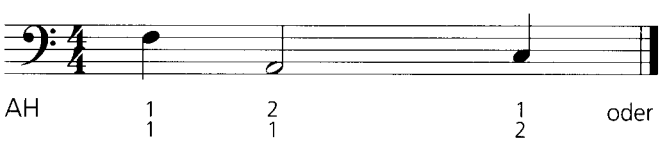


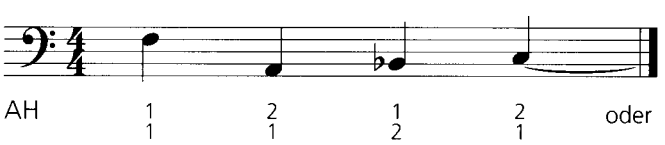






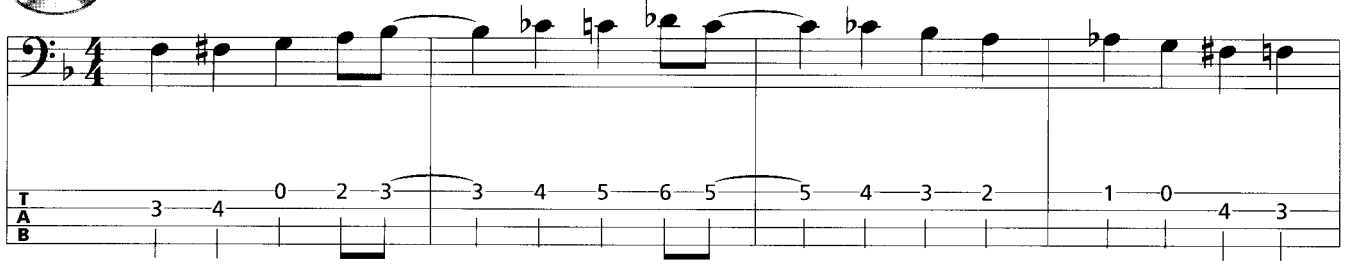


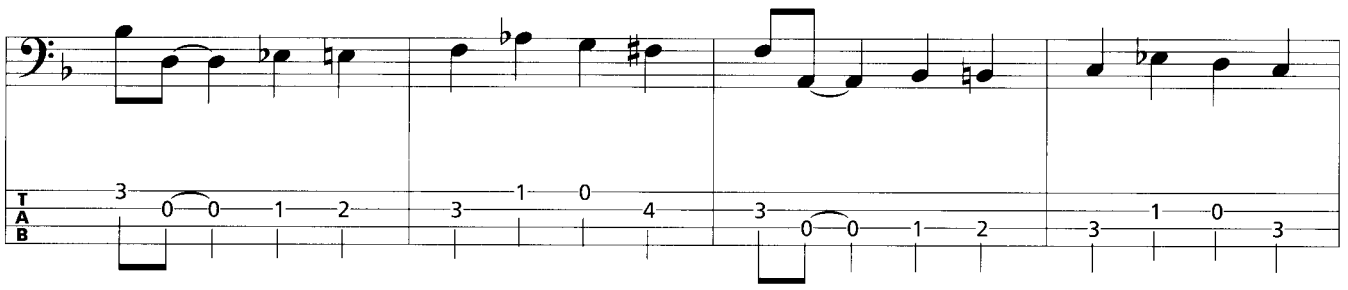


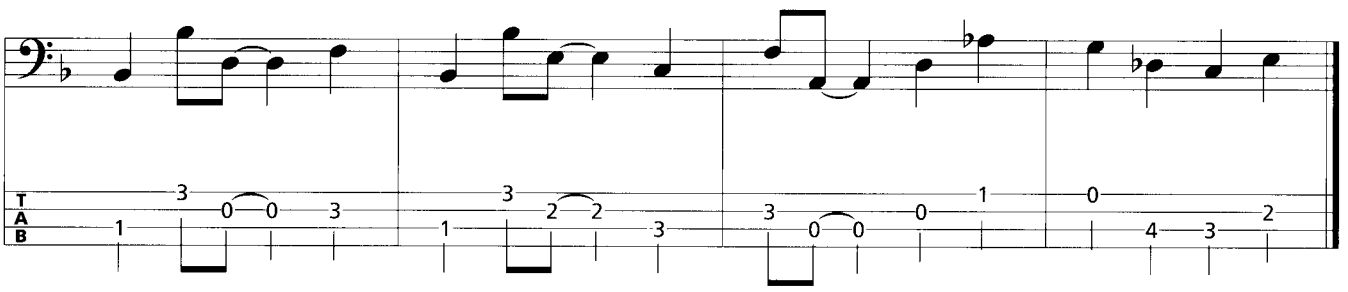


© 2001 by AMA Musikverlag

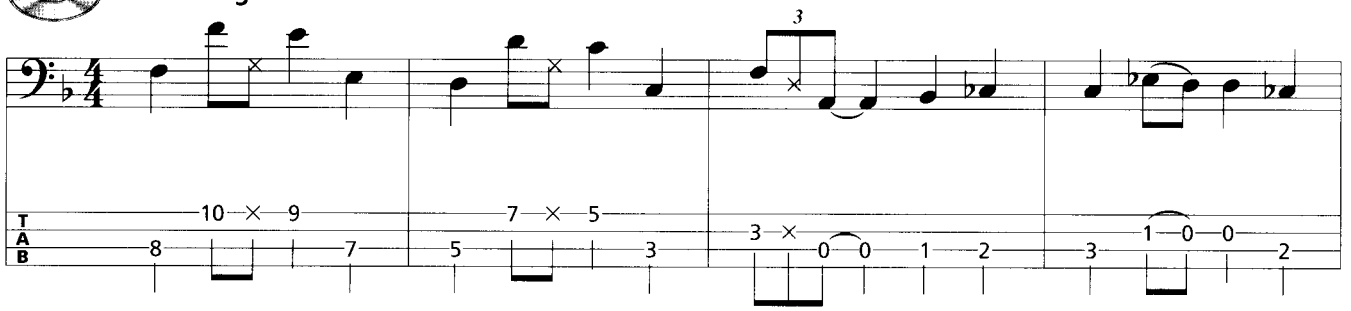
Track/Übg. 78

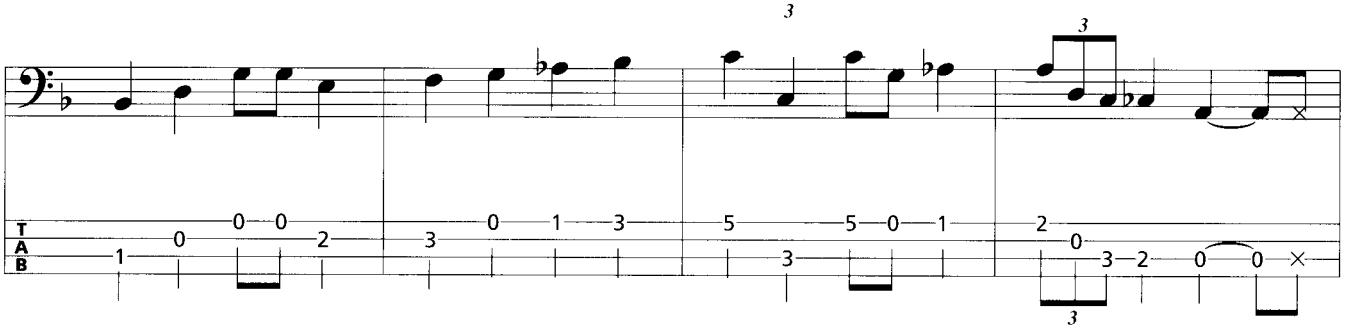


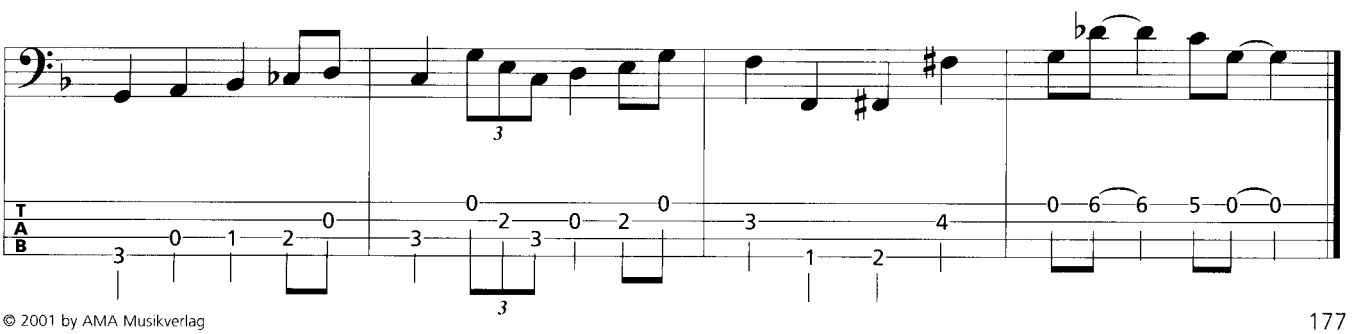




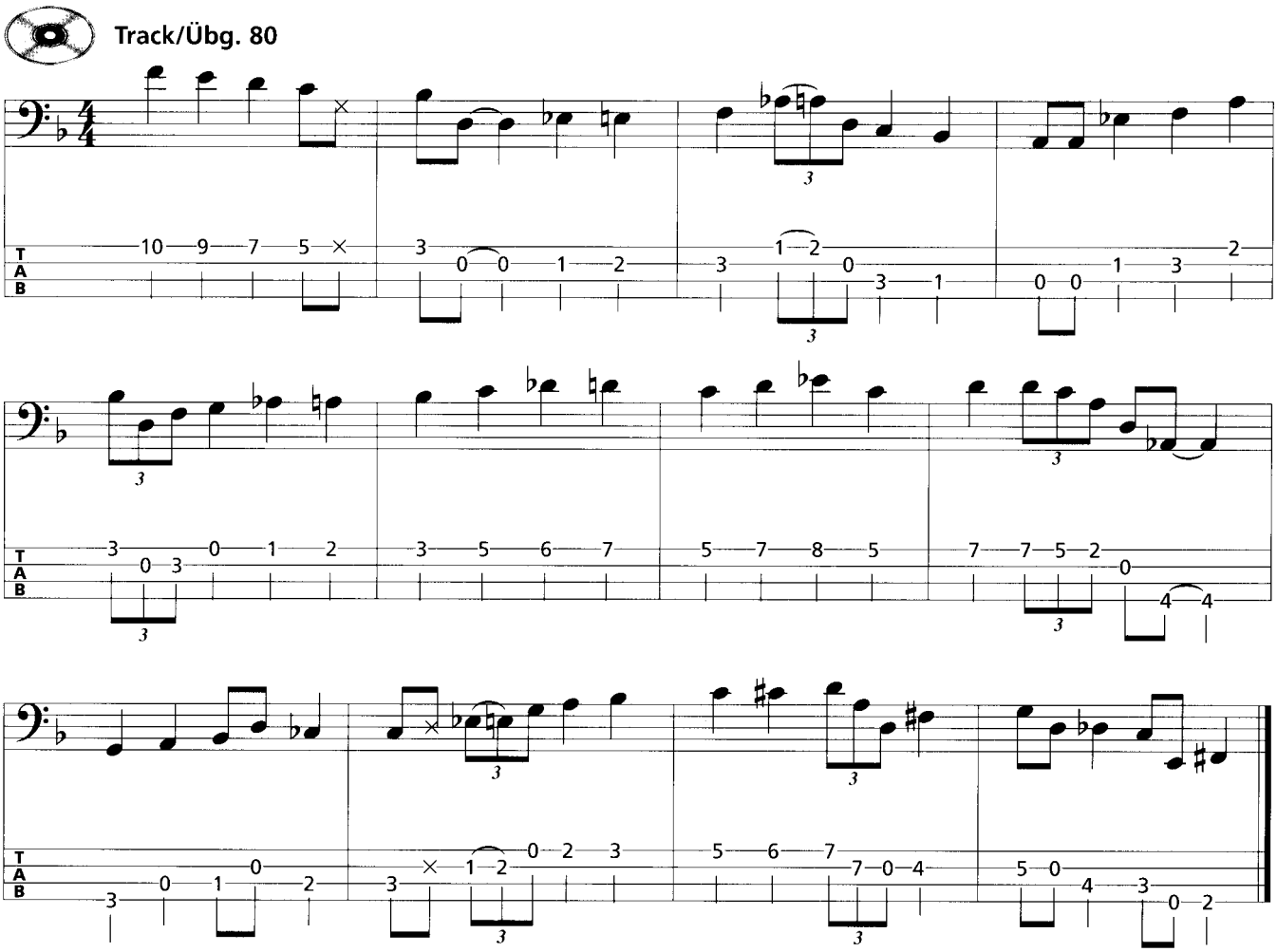
Track/Übg. 79

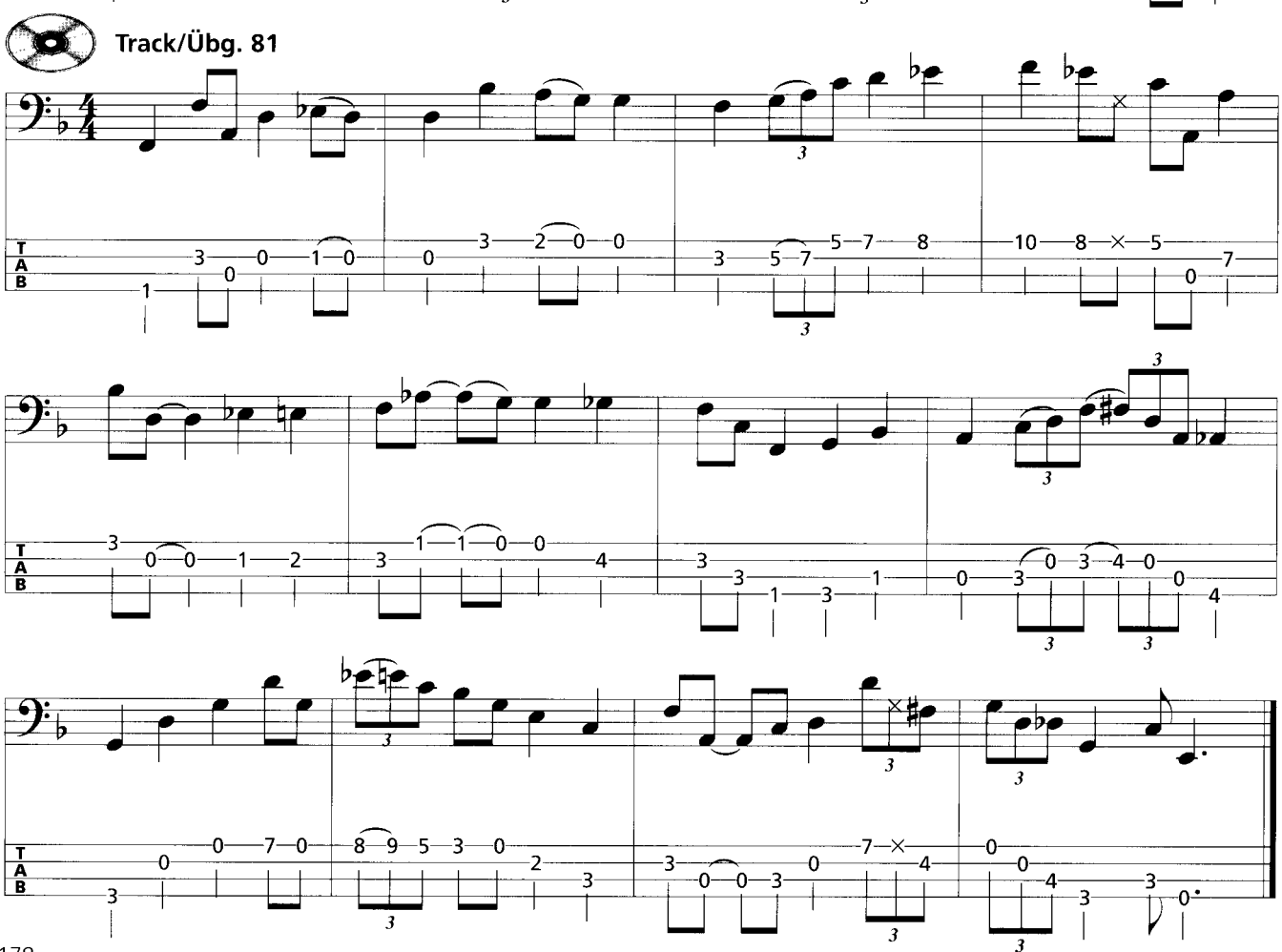






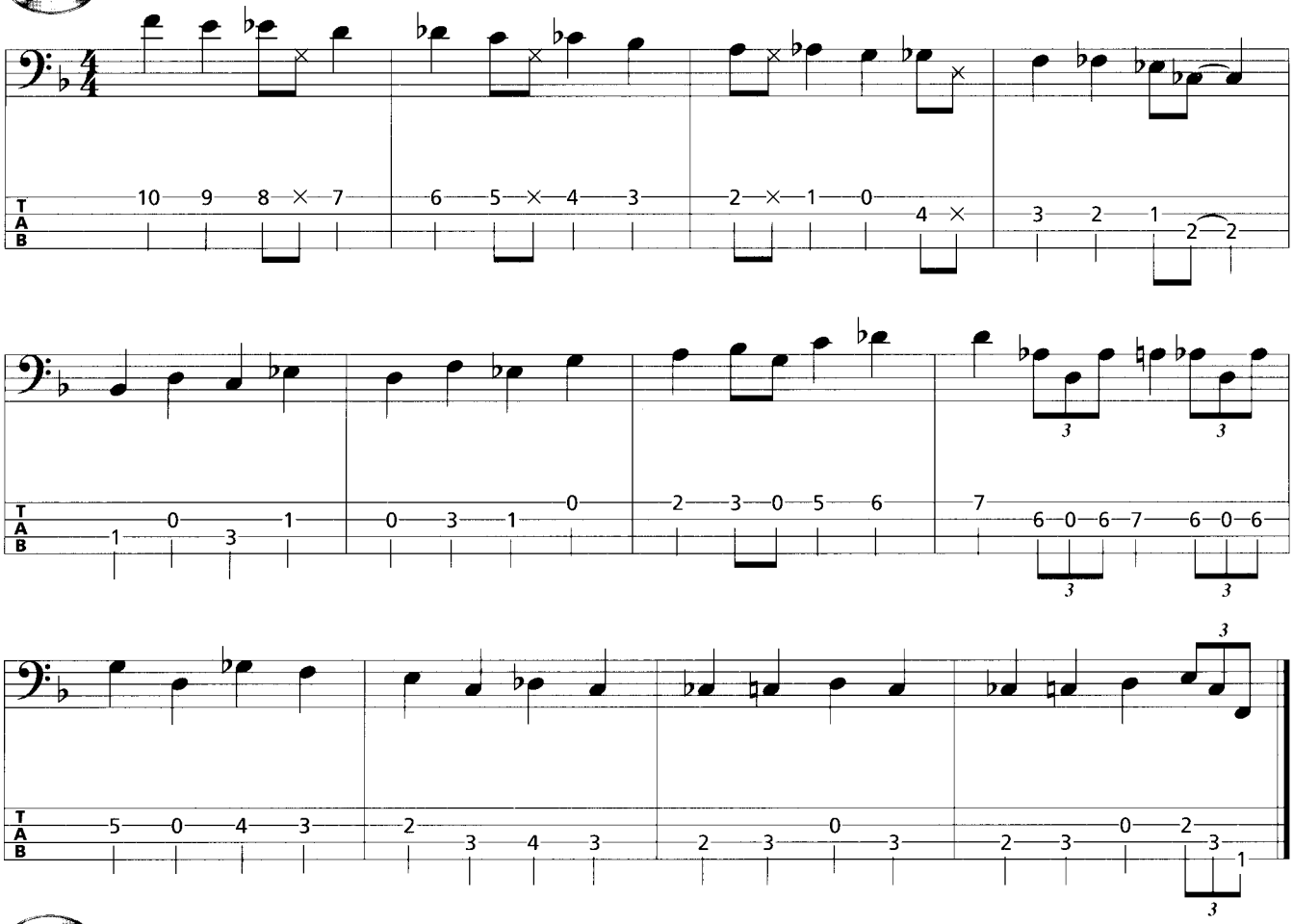
© 2001 by AMA Musikverlag



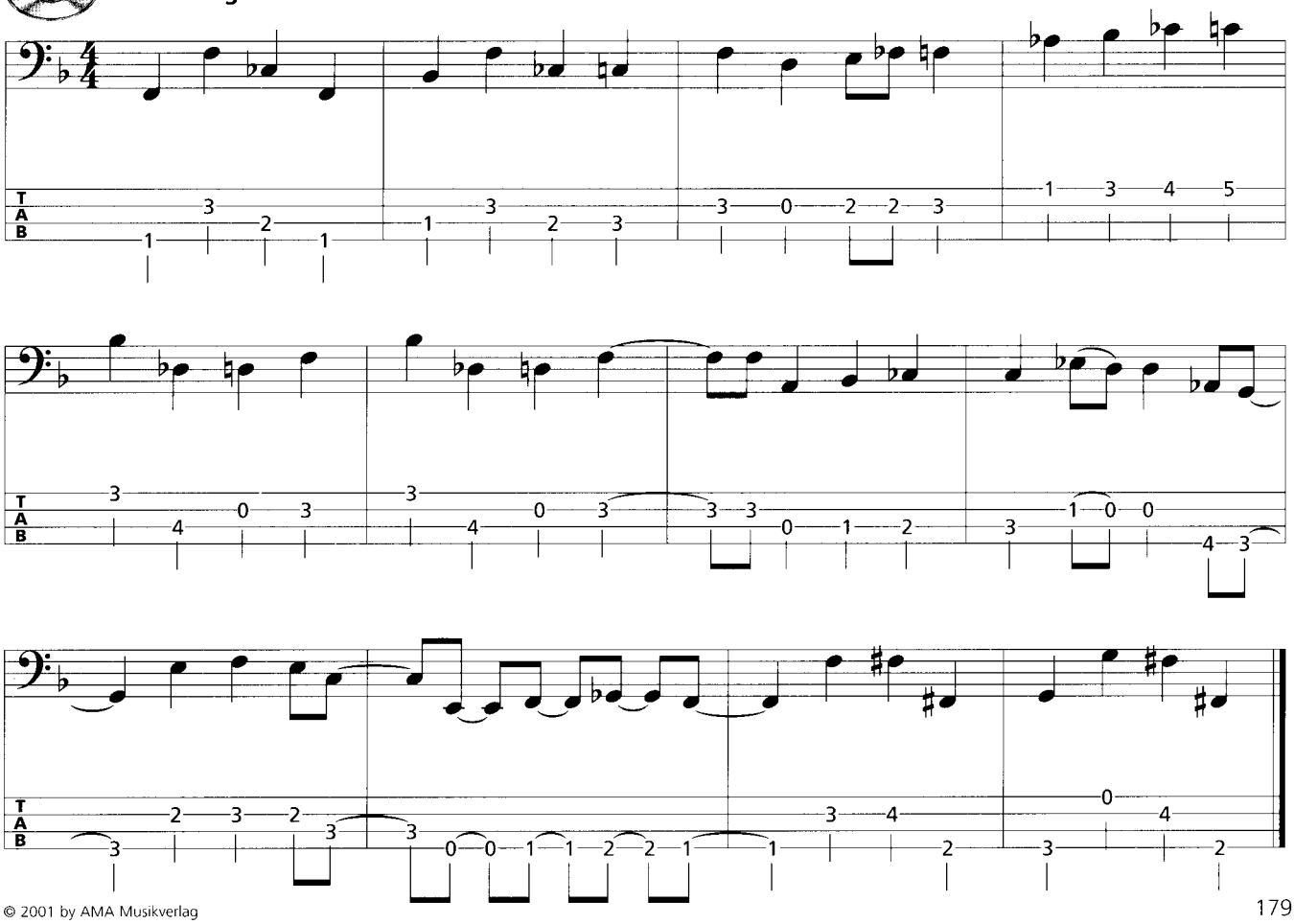


© 2001 by AMA Musikverlag

Track/Übg. 82



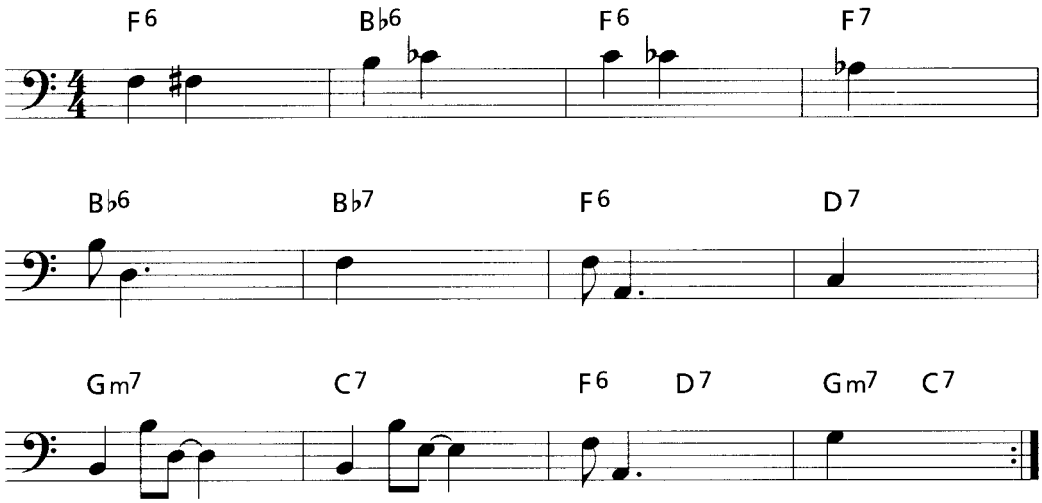
Track/Übg. 83



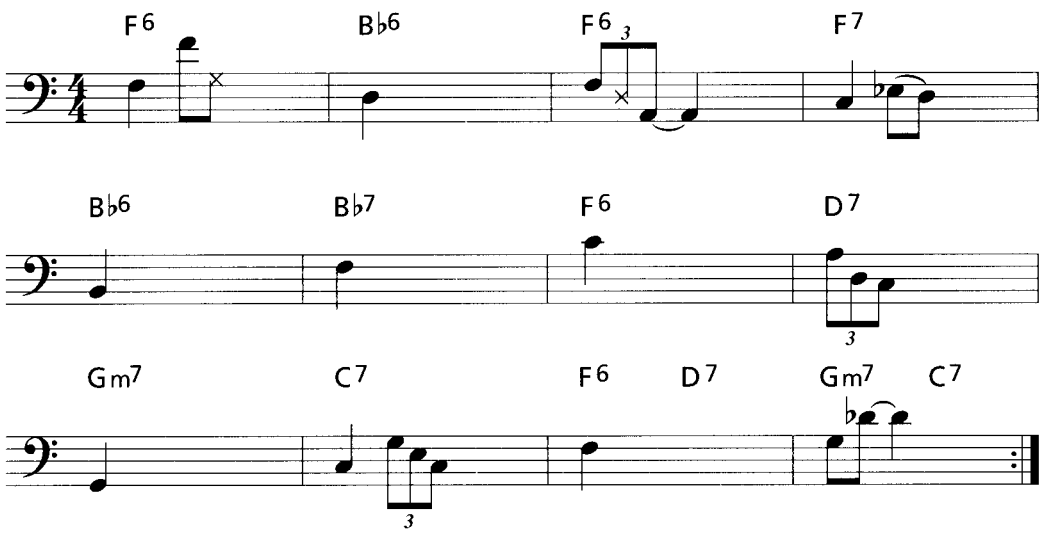
© 2001 by AMA Musikverlag

4.4.2.2 Übepatterns

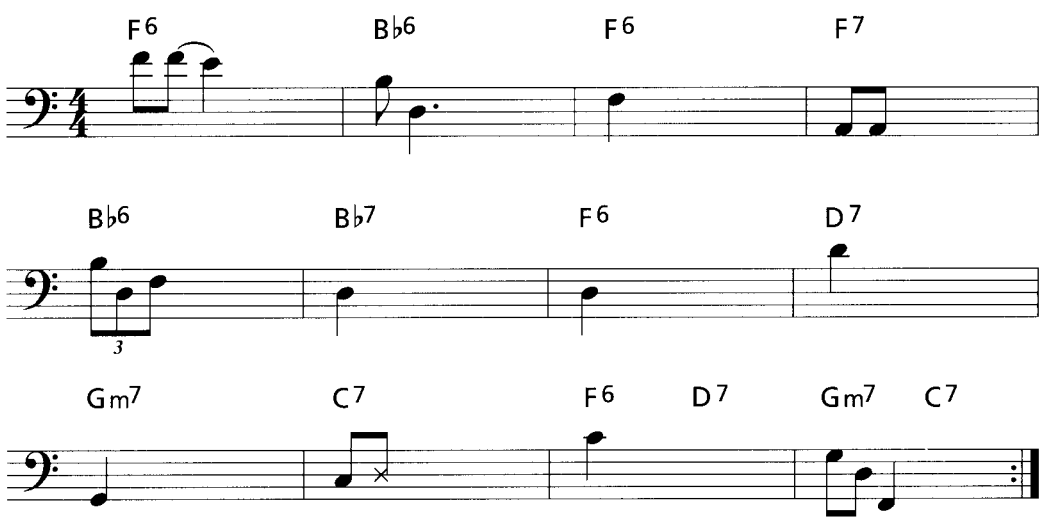
Übg. 1



Übg. 2

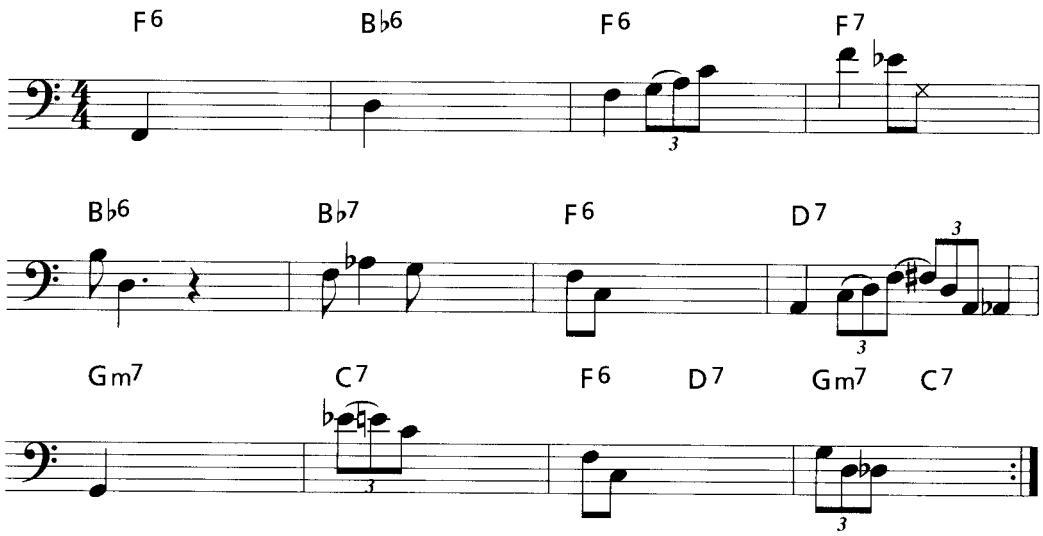


Übg. 3



© 2001 by AMA Musikverlag

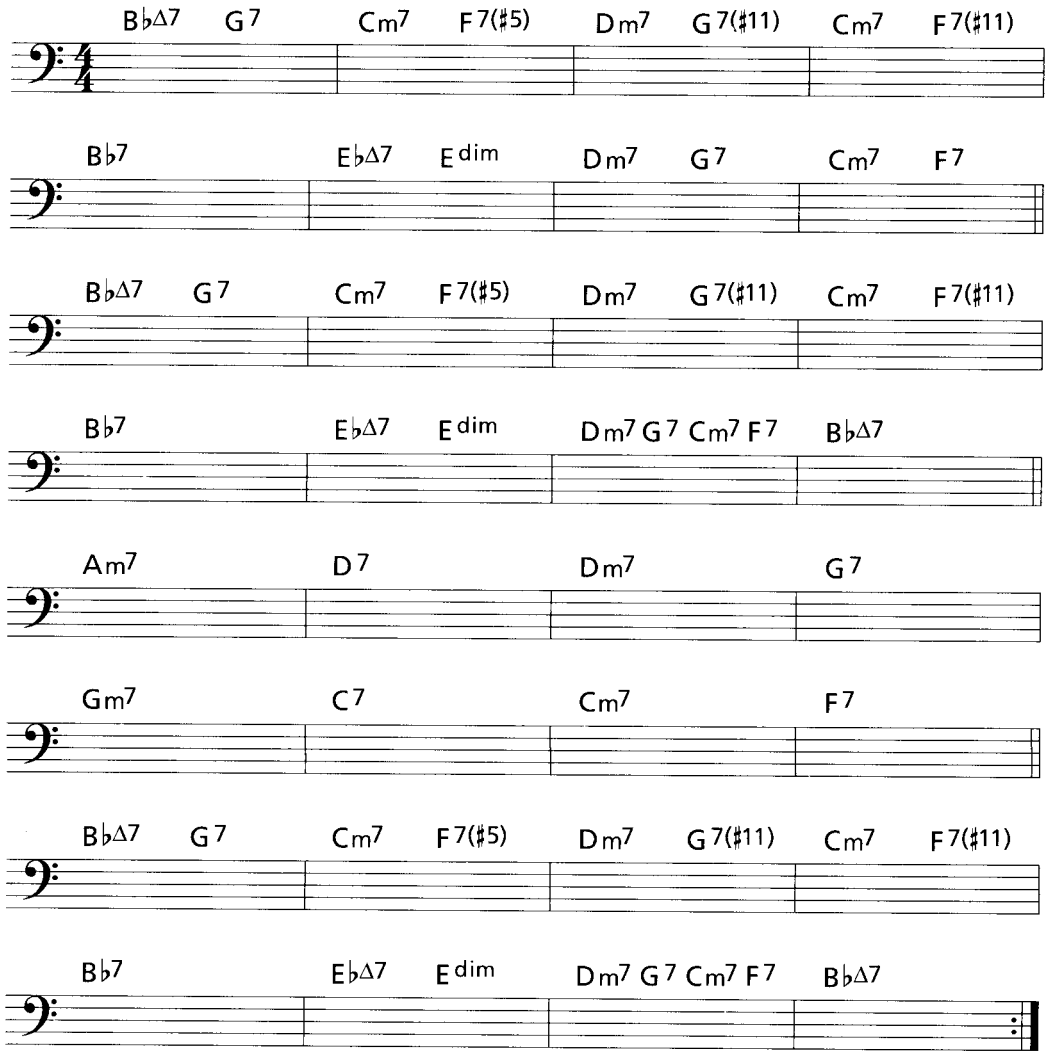
Übg. 4



4.4.3 Rhythm Changes

Hier nun eine etwas abgewandelte, aber durchaus auch gebräuchliche Akkordfolge der „Rhythm Changes". Es gibt natürlich noch andere Alternativakkordfolgen (s. 6.3.2).

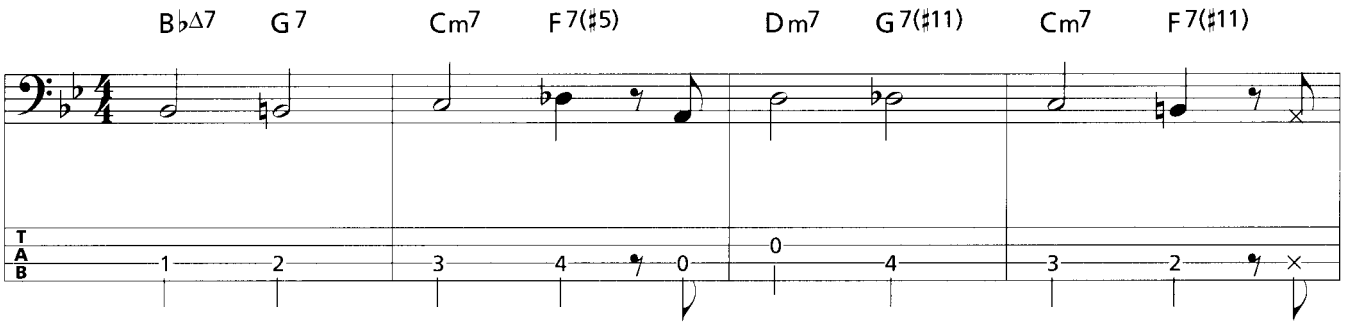
4.4.3.1 Leadsheet mit veränderter Akkordfolge

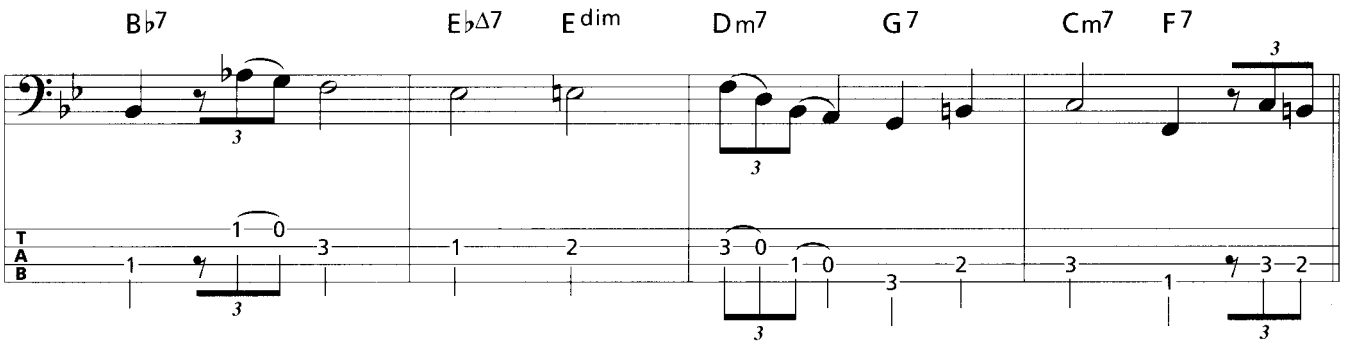


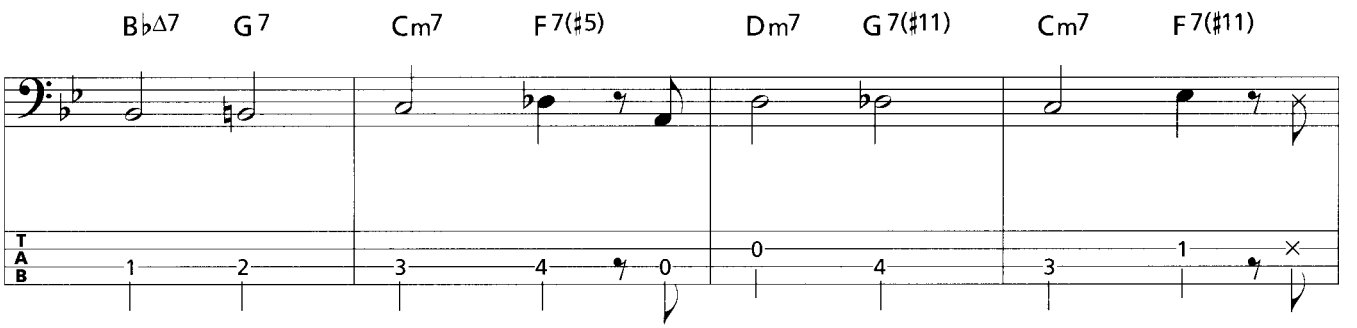
© 2001 by AMA Musikverlag

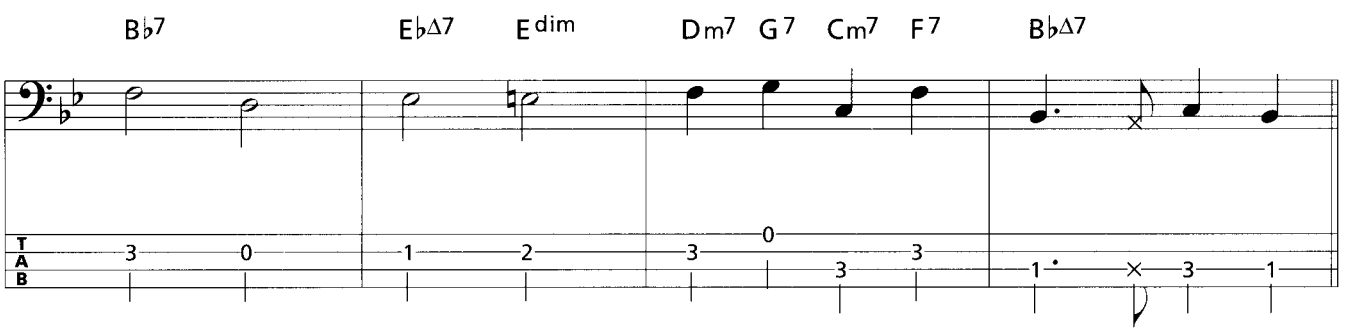
4.4.3.2 Übungen

Track/Übg. 84

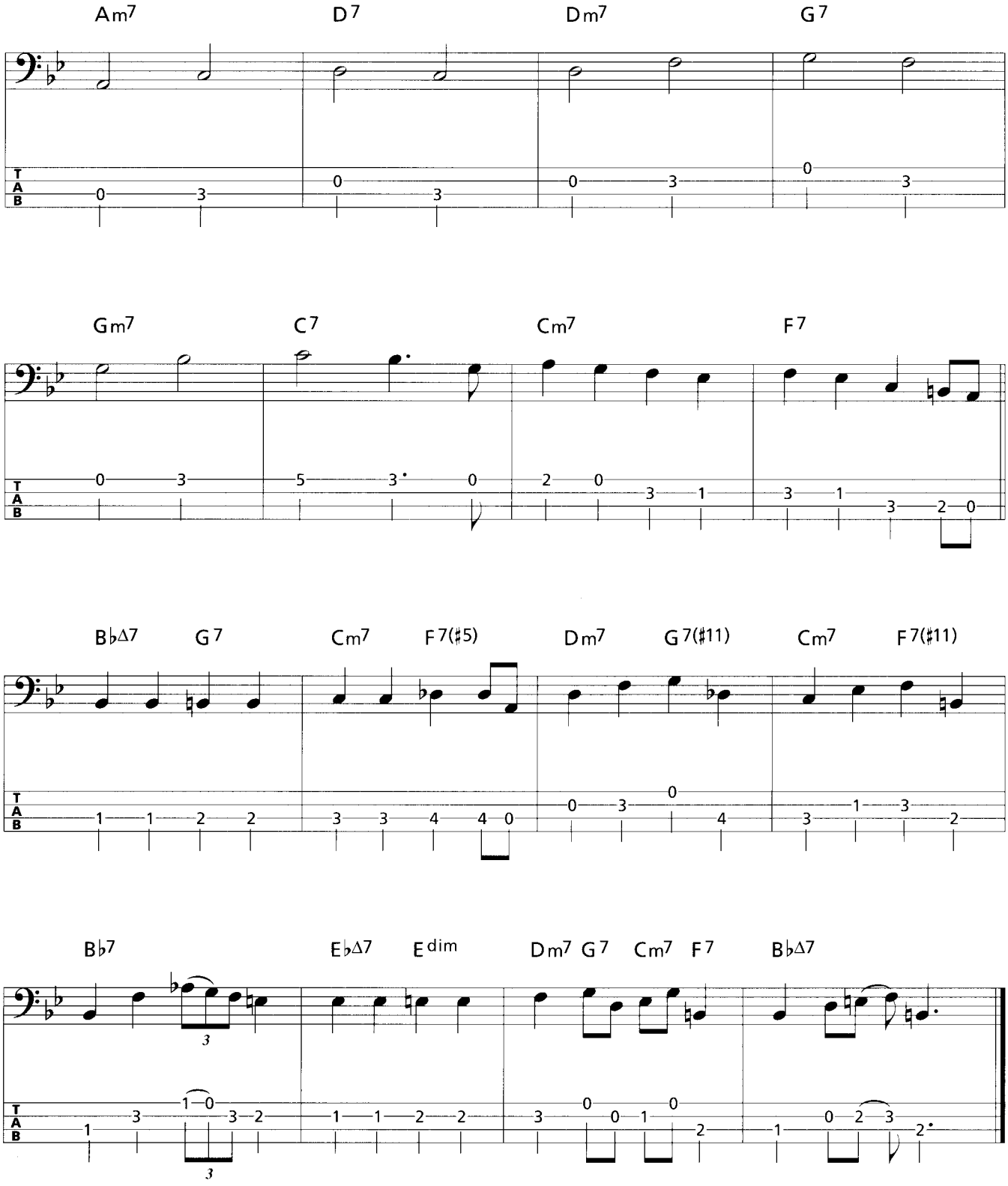






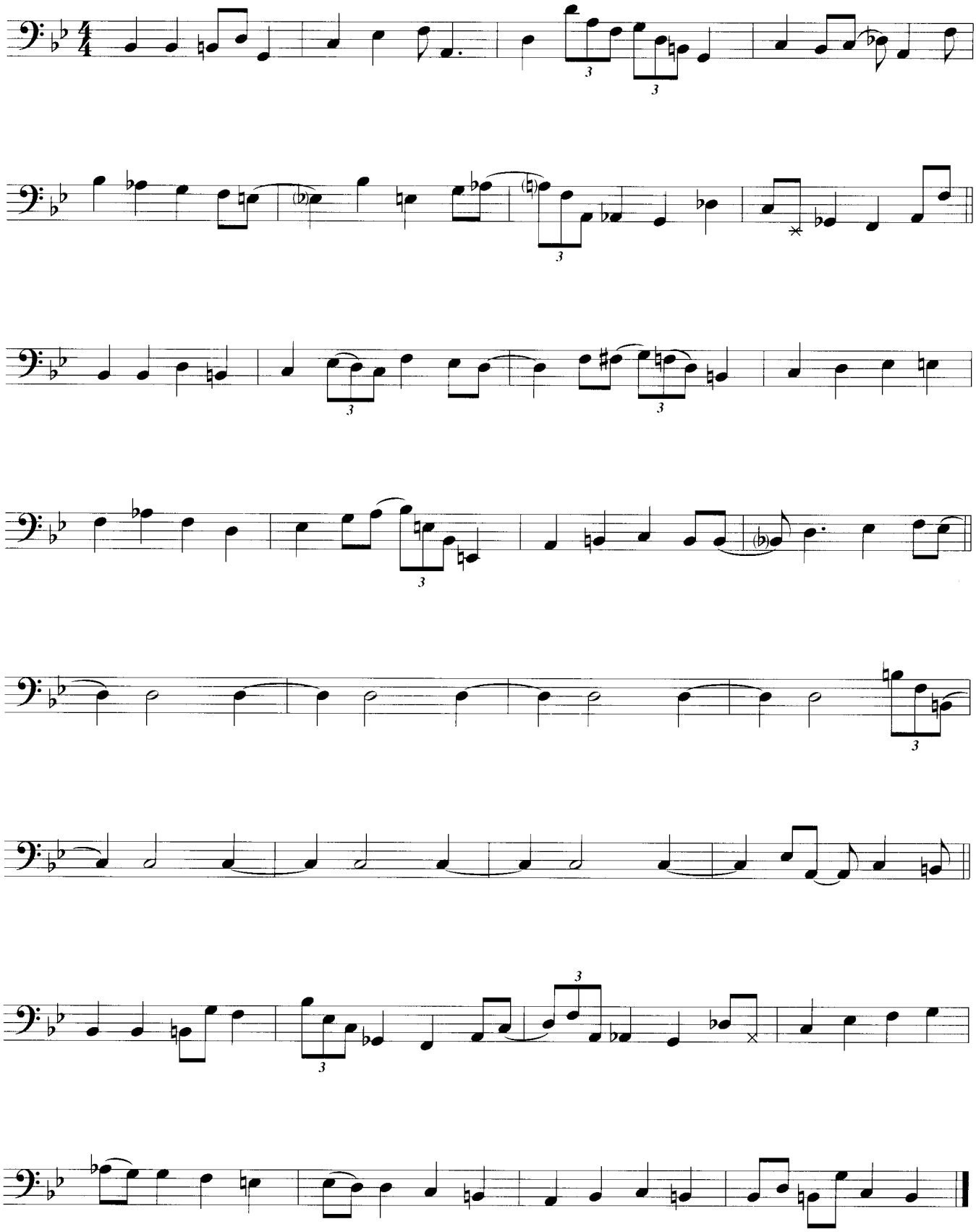


© 2001 by AMA Musikverlag



© 2001 by AMA Musikverlag

Track/Übg. 85



© 2001 by AMA Musikverlag

4.4.3.3 Double-Time-Walking & Übungen

Sozusagen gegen den ternären Groove gespielte binäre Achtel oder eben in Double-Time gespielte Viertel sind das Double-Time-Walking. So einfach ist das.

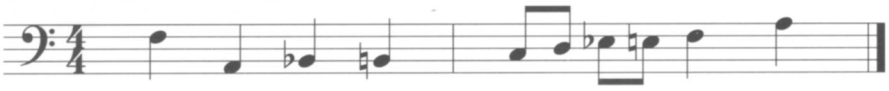
Auch diese Variation des Walking kannst du sowohl ganz allein im Bandgefüge praktizieren als auch mit einem oder mehreren deiner Mitspieler. Besonders wirkungsvoll ist das Double-Time-Walking zusammen mit einem Solisten, der eben auch Double-Time spielt, oder takt- bzw. abschnittsweise mit dem Drummer.

Durch das Double-Time-Walking wird das Tempo quasi verdichtet, scheinbar schneller – kein Gehen, mehr ein Rennen. Aber Vorsicht! Auch hier kann man schnell aus der Puste kommen. Sparsam – weniger ist oft mehr. Du weißt schon.

An dieser Stelle weise ich auch noch mal auf das Gegenteil des Double-Time-Walking, das Half-Time-Walking hin. Du spielst dabei ganz bewusst „nur" Halbe oder/und eine Viertelnote in Kombination mit einer Viertelpause (s. Kap. 4 ff.). Natürlich kannst du in dem Zusammenhang durchaus auch mal ganze Noten spielen.

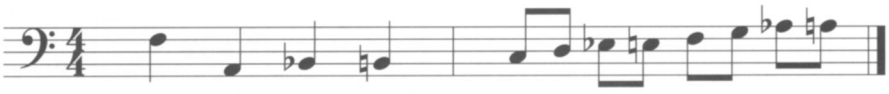
Zusammenfassung

- Binäre Achtel oder besser in Double-Time gespielte Viertel sind das Double-Time-Walking.
- Es verdichtet quasi das Tempo.
- Man kann es ganz allein, aber auch zusammen mit anderen Mitspielern anwenden.
- Das Double-Time-Walking ist takt- oder/und abschnittsweise möglich.
- Sparsam einsetzen.



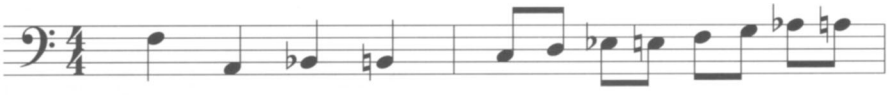
AH 1 1 1 1 1 2 1 2 1 oder
1 2 1 2 1 2 1 2 2

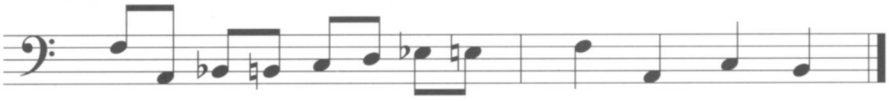
1/2 Takt Double-Time-Walking
(Achtel = normale/gerade/binäre Achtel)



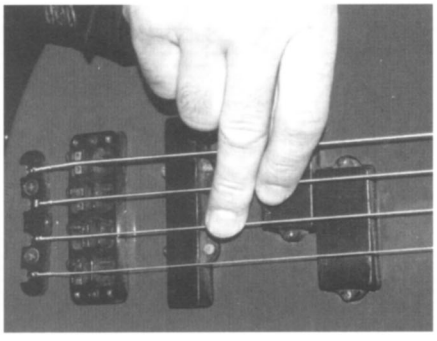
AH entsprechend/wie oben

1 Takt Double-Time-Walking
(Achtel = normale/gerade/binäre Achtel)



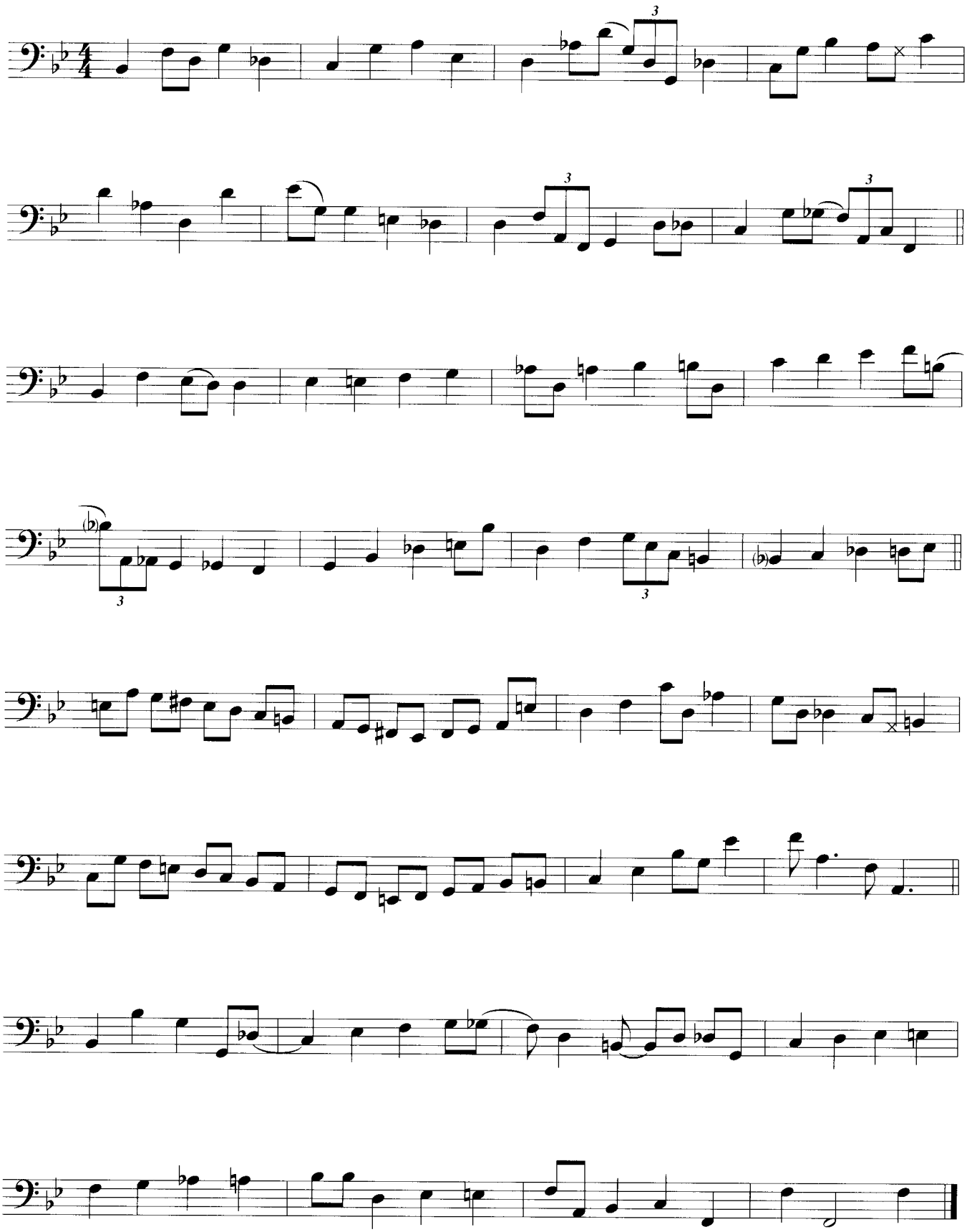


2 Takte Double-Time-Walking
(Achtel = normale/gerade/binäre Achtel)



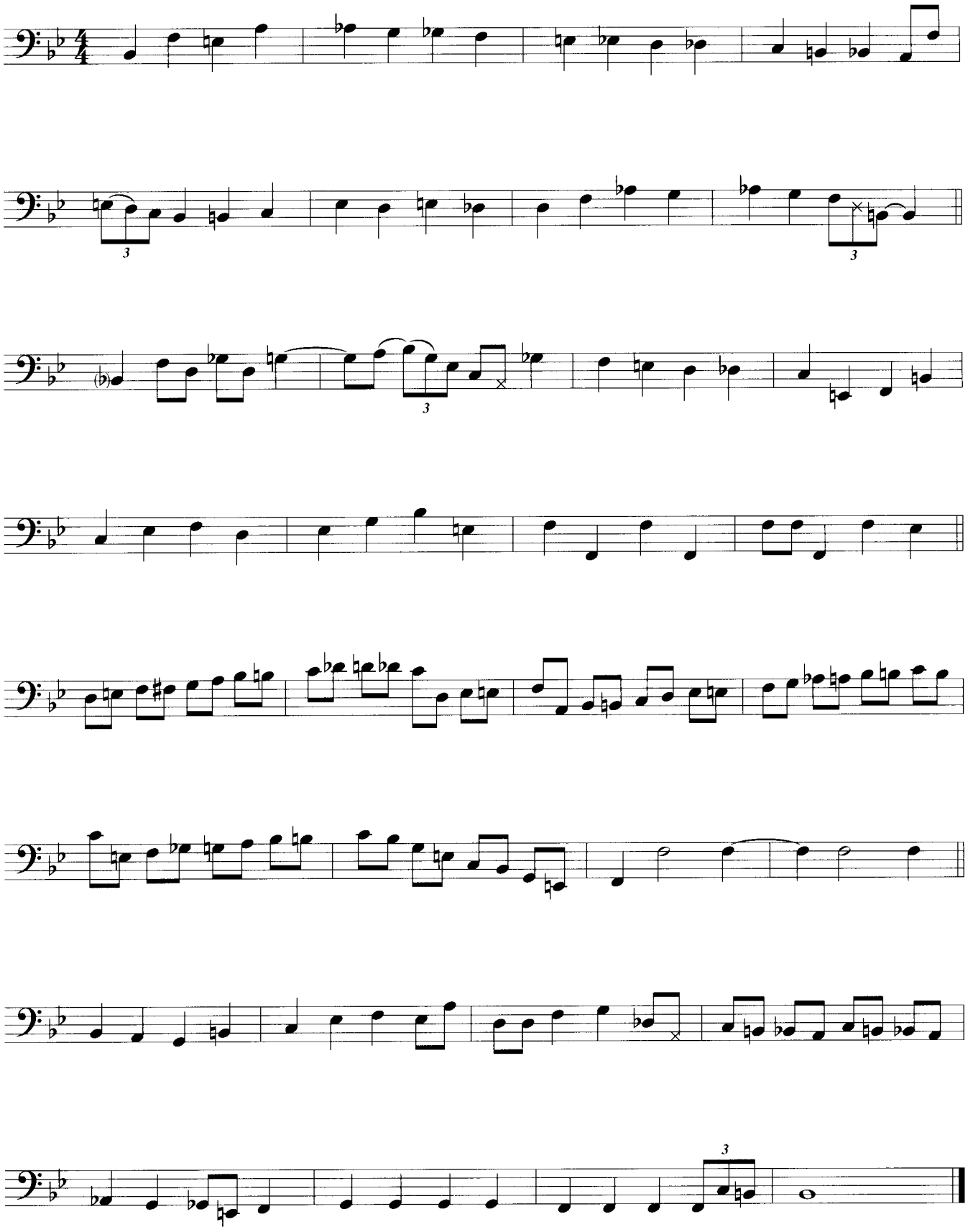
© 2001 by AMA Musikverlag

Track/Übg. 86



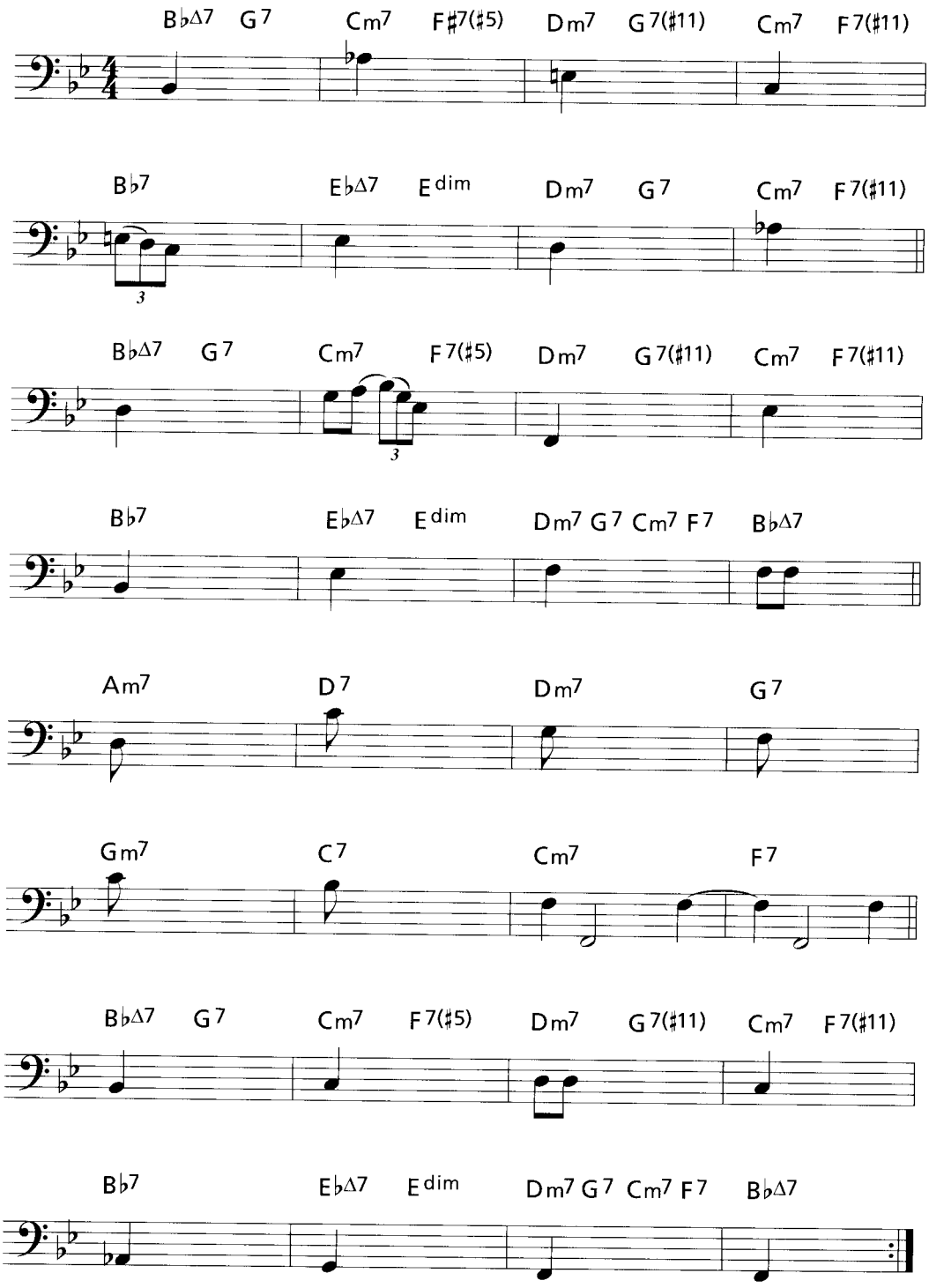
© 2001 by AMA Musikverlag

Track/Übg. 87



© 2001 by AMA Musikverlag

4.4.3.4 Übepattern



© 2001 by AMA Musikverlag

4.5 Abschlussübungen
(die Kombination des gesamten behandelten Stoffs)

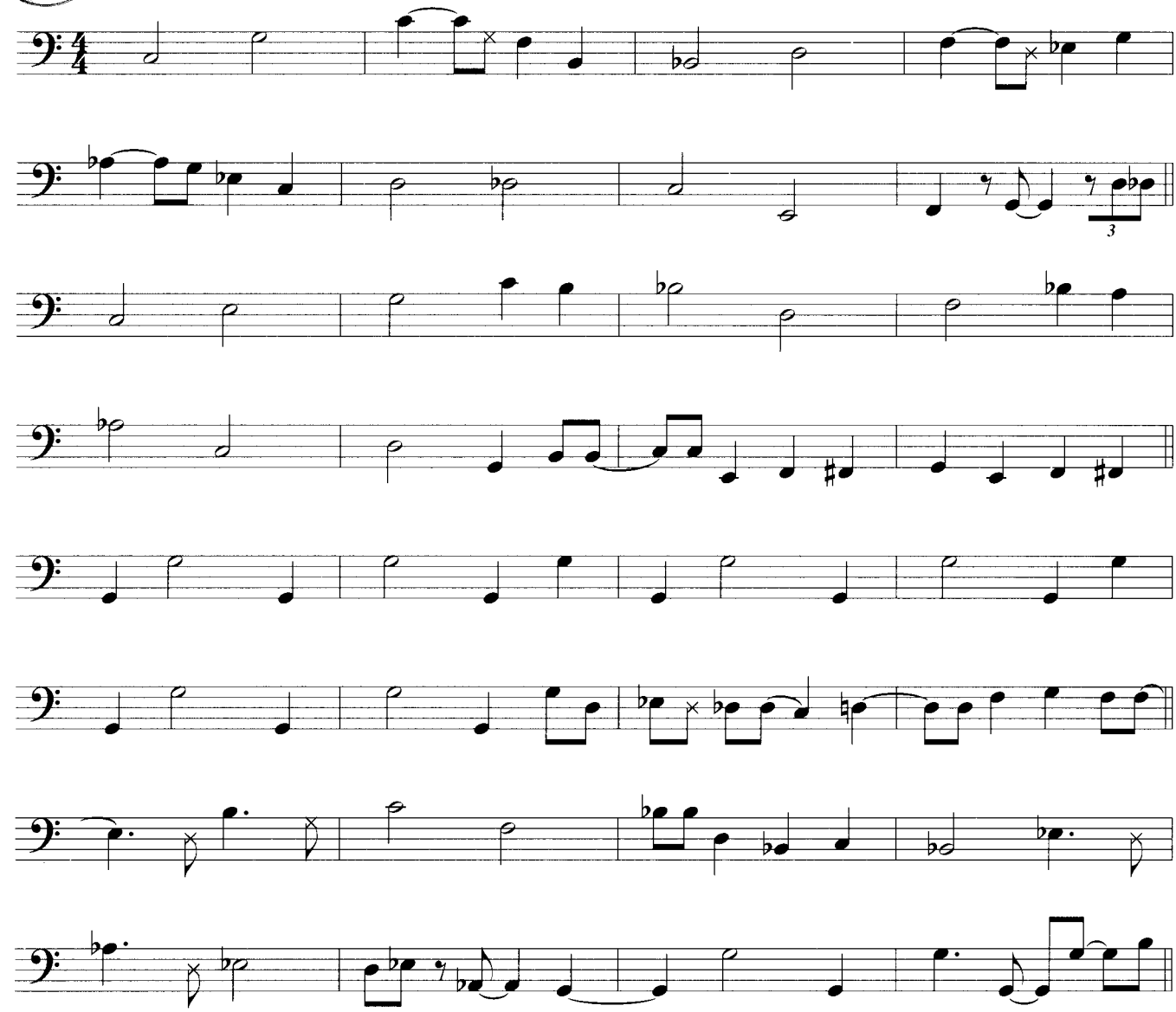
Wenn du bis hierher gewissenhaft durchgedrungen bist, nicht nur fleißig geübt, sondern den behandelten Stoff durch eigene Übungen verinnerlicht hast, kann dir bei den nun folgenden Abschlussübungen, in denen ich versucht habe, alle Aspekte des Walkingbass-Spiels zu berücksichtigen, eigentlich nichts mehr passieren.

Wie zu Beginn schon mal angedeutet, musste ich, um einen methodischen Aufbau der Schule zu gewährleisten, die Übungen entsprechend gestalten. In der Praxis muss man nicht zwangsläufig alle Bausteine des Walkings benutzen. Wichtig sind die groovig gespielten Viertel oder/und Halben einer Walkingbass-Line und deren melodisch schlüssige Anwendung. Das gilt sowohl für den tonalen wie für den rhythmischen Aspekt.

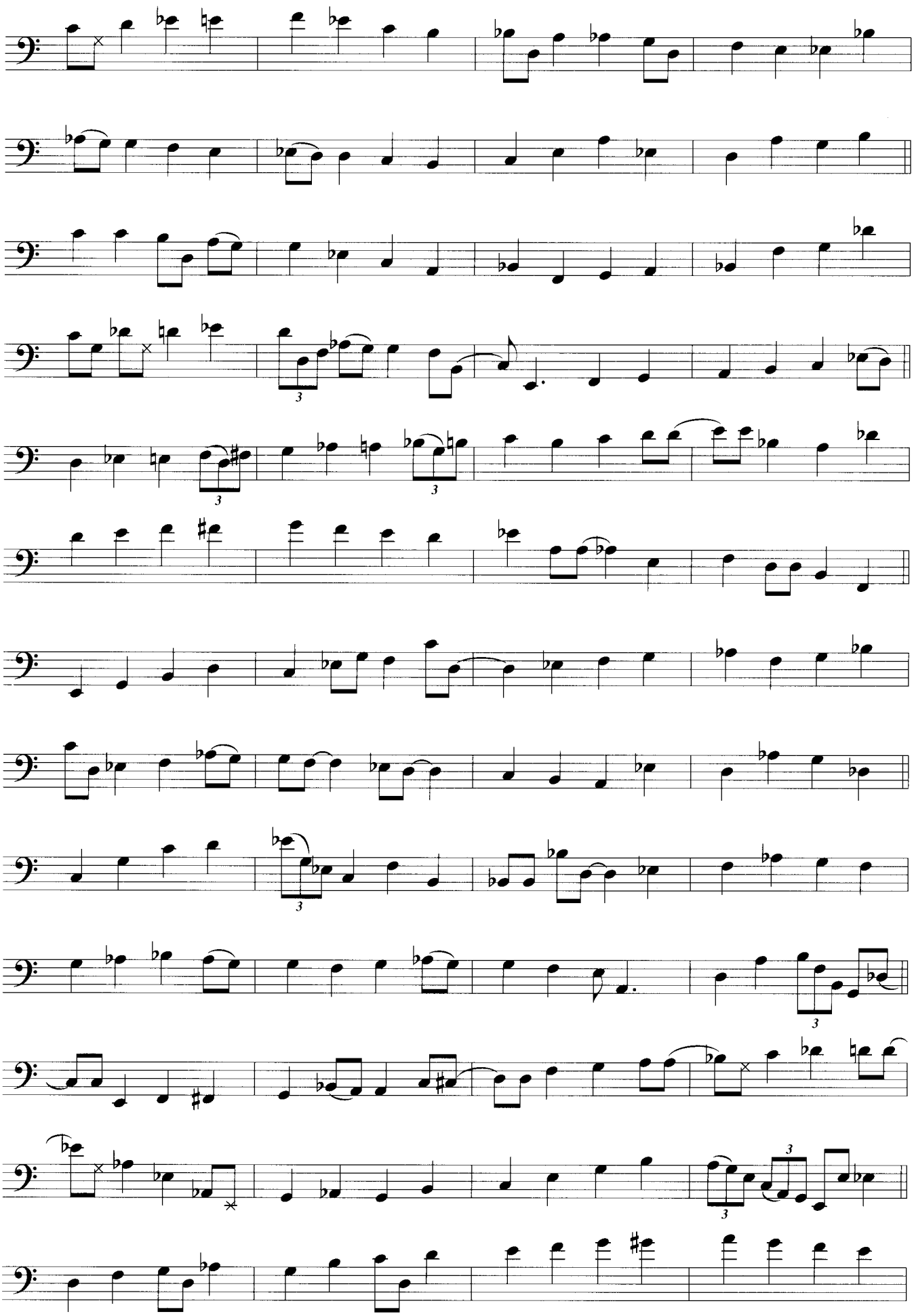
Also dann viel Spaß beim kreativen Üben der Abschlussstücke!

4.5.1 Afternoon In Berlin

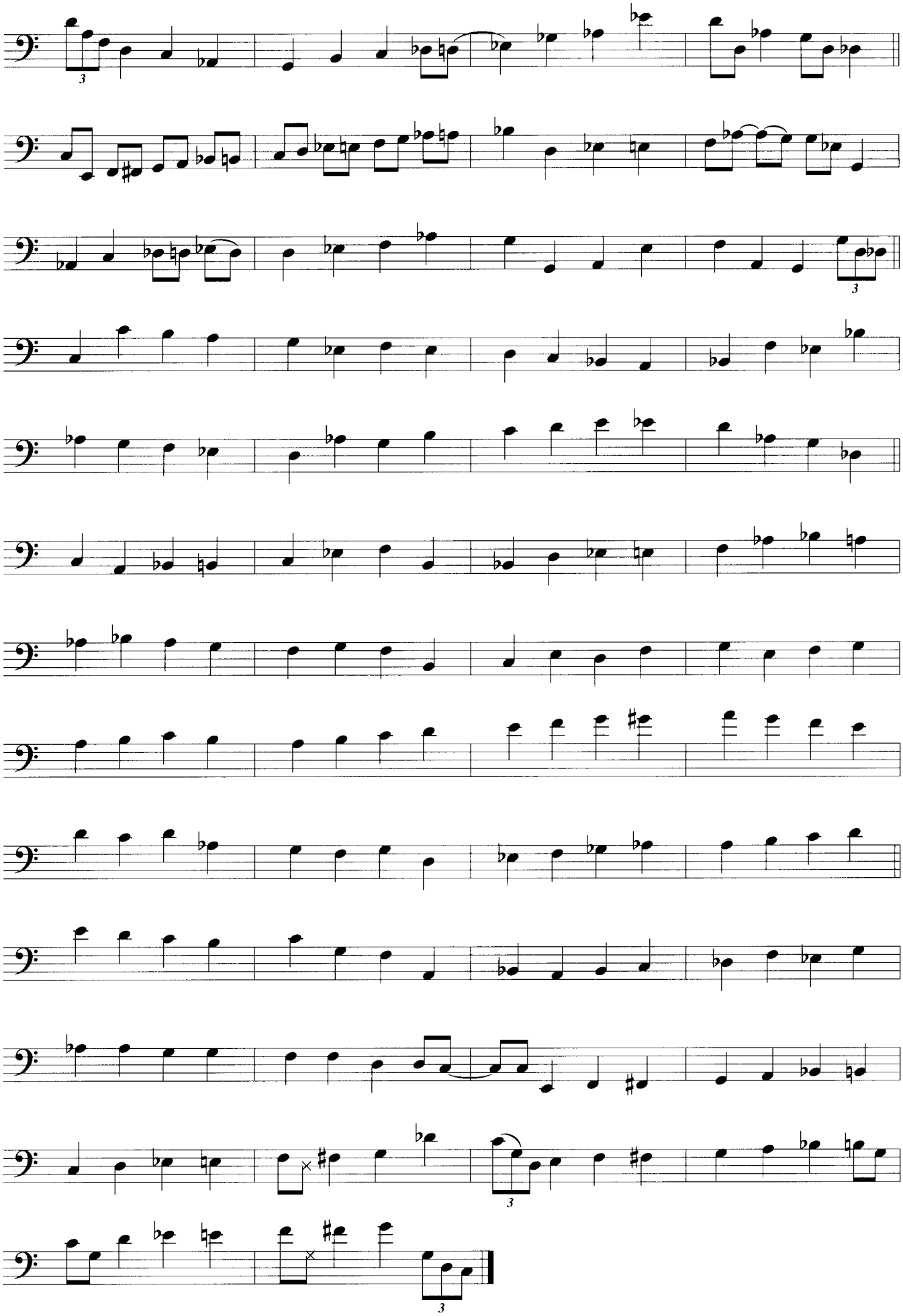
Track/Übg. 88



© 2001 by AMA Musikverlag



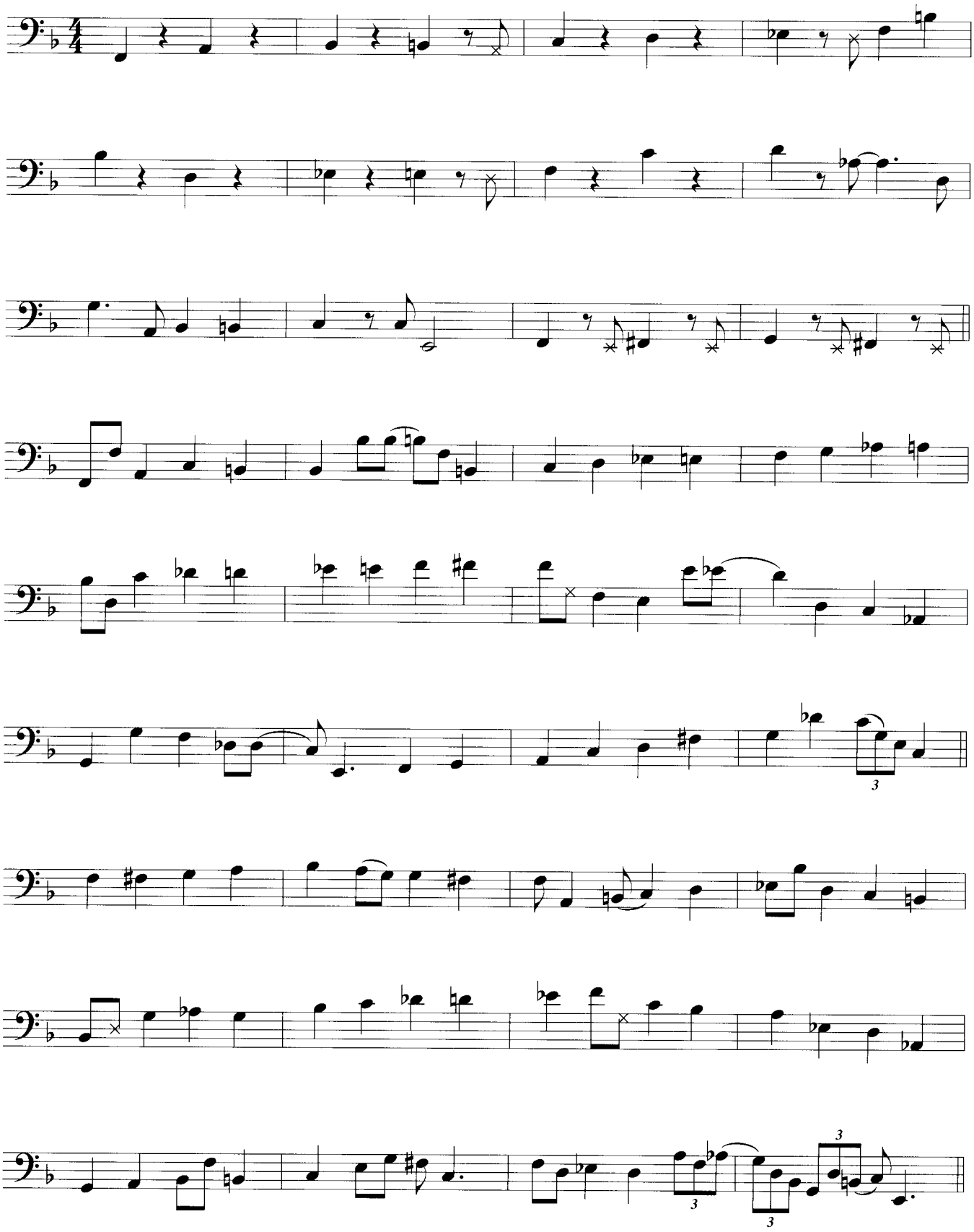
© 2001 by AMA Musikverlag



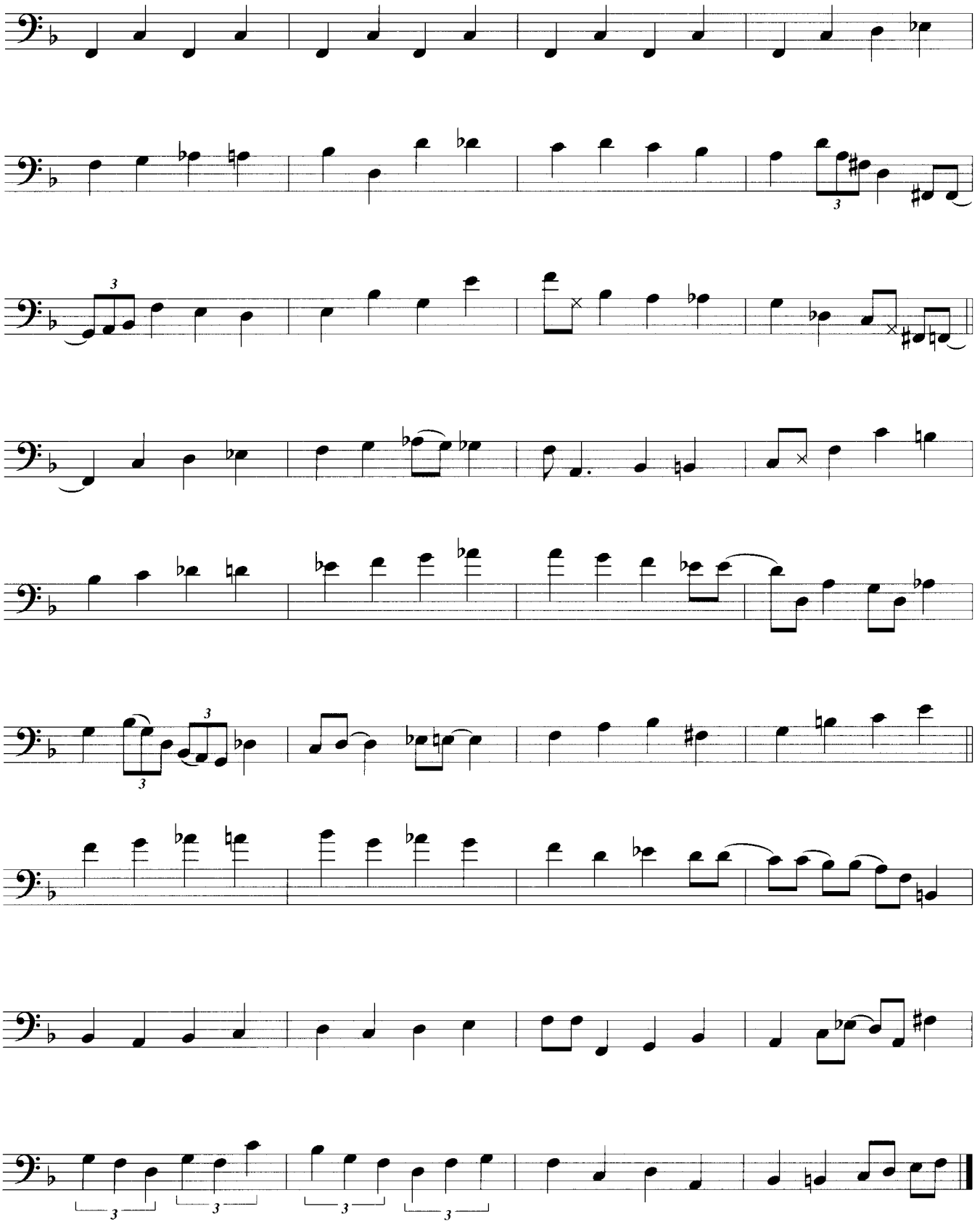
© 2001 by AMA Musikverlag

4.5.2 Blues

Track/Übg. 89



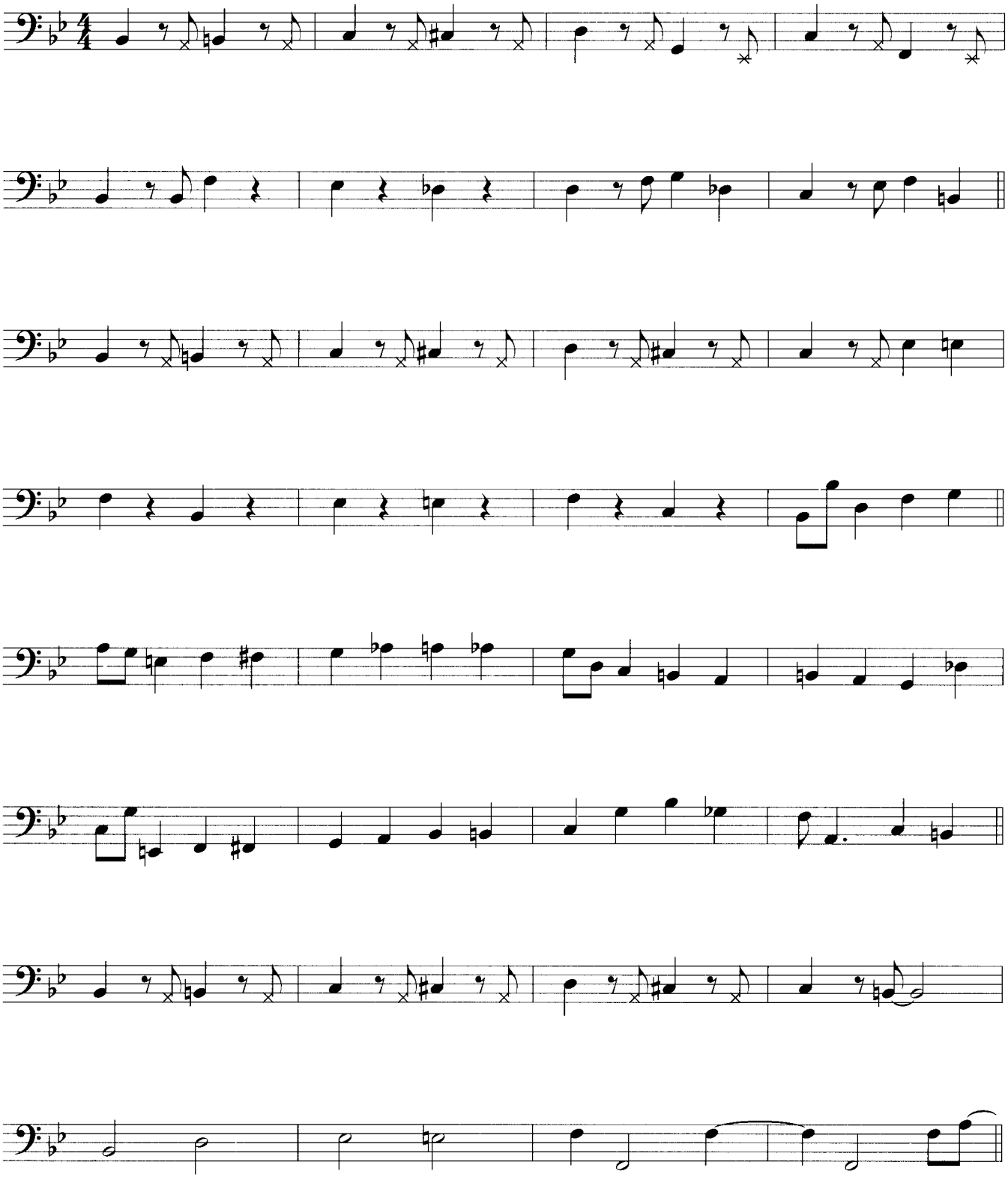
© 2001 by AMA Musikverlag



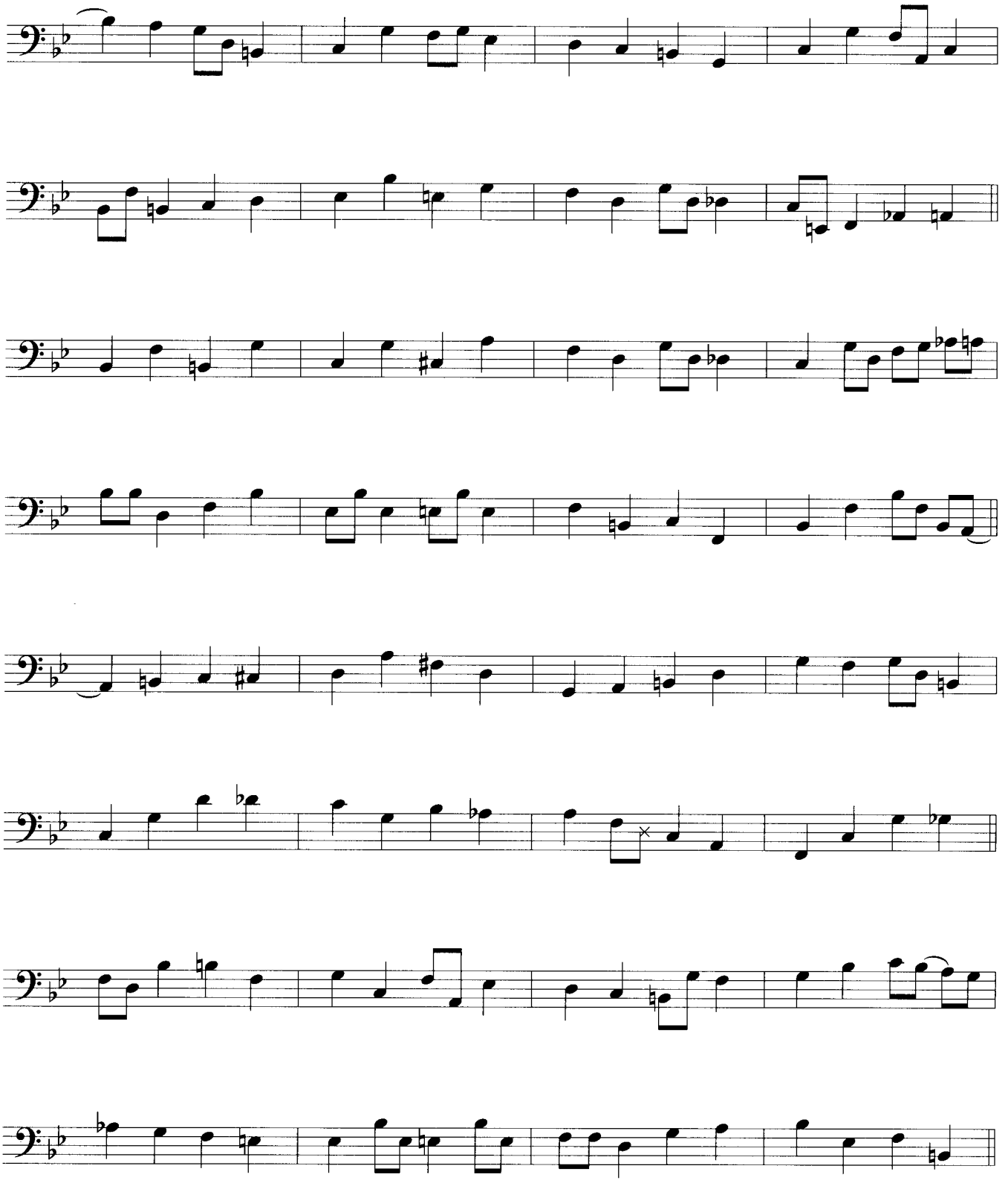
© 2001 by AMA Musikverlag

4.5.3 Rhythm Changes (veränderte Akkordfolge)

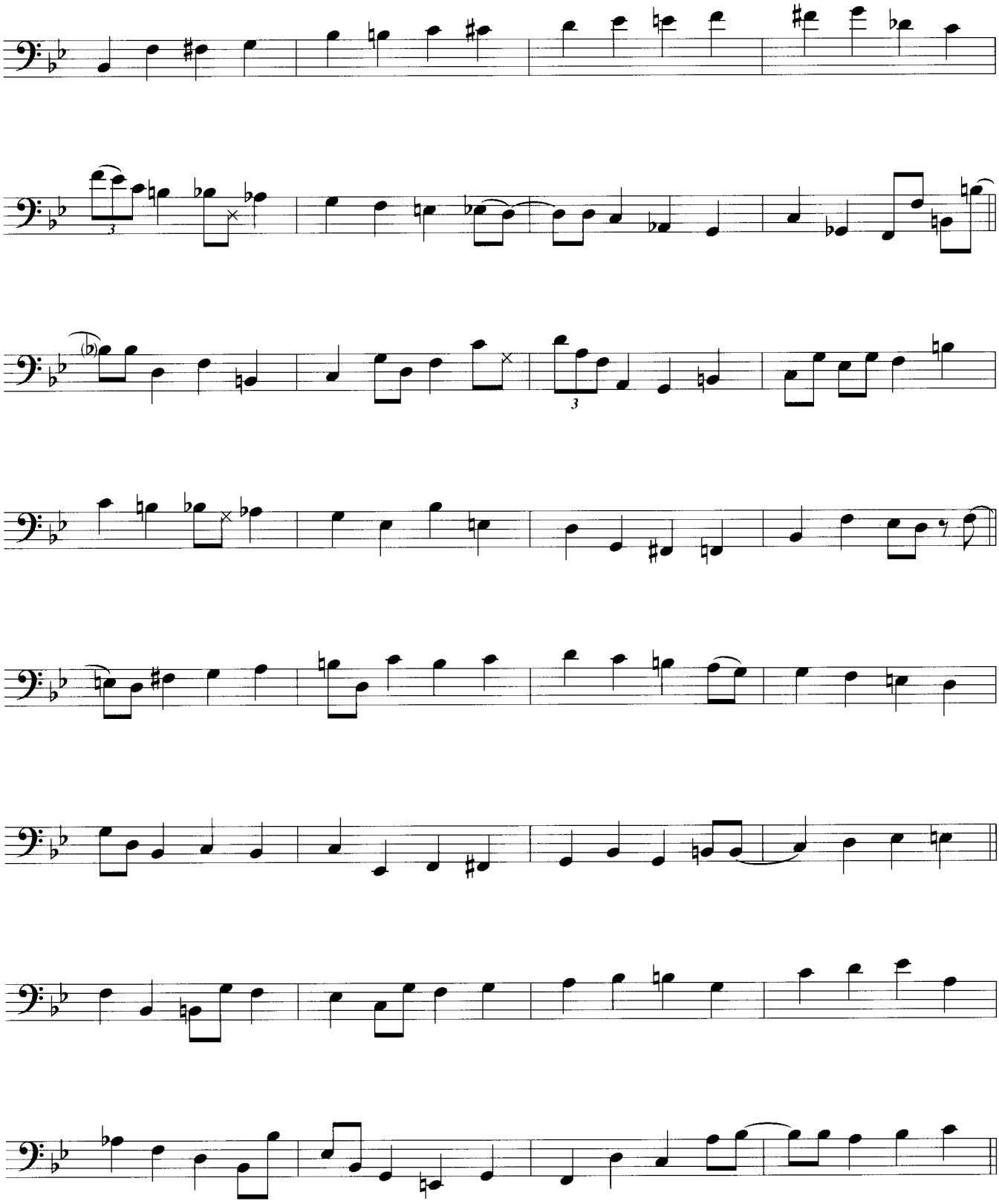
Track/Übg. 90



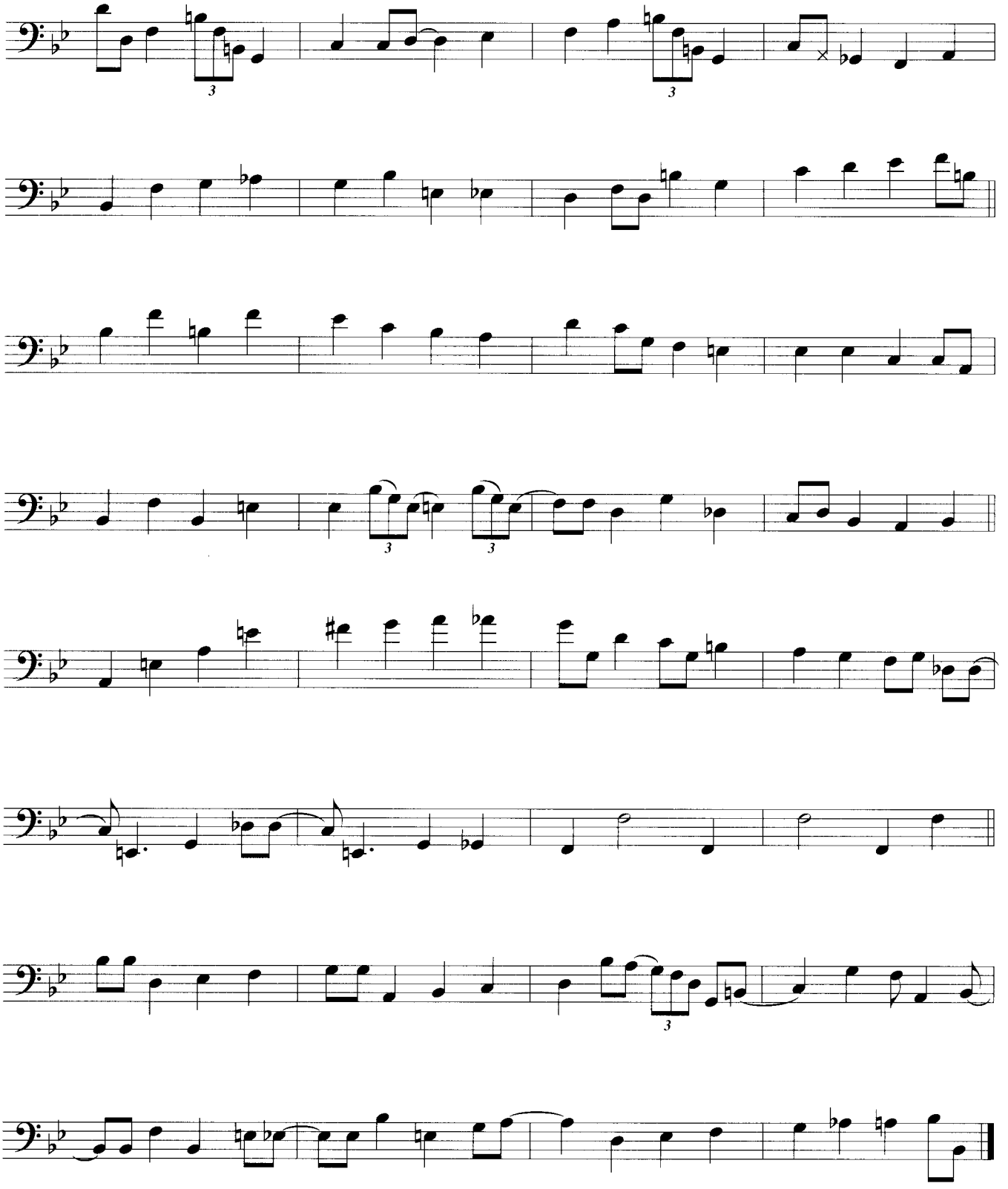
© 2001 by AMA Musikverlag



© 2001 by AMA Musikverlag



© 2001 by AMA Musikverlag



© 2001 by AMA Musikverlag

5 Abschlussbemerkungen/Nachwort

Das unendlich weite Land der Improvisation mit all seinen Geheimnissen zu erforschen, wird auch für mich als Autor dieser Jazzbass-Schule weiterhin ein spannender Teil meines Musikerlebens sein. Es gibt immer wieder Neues in diesem Land zu entdecken und emotional zu verinnerlichen. Die vielen Möglichkeiten, welche die verschiedensten Improvisationen bieten, gilt es aufzunehmen und zu verarbeiten. Alles ist erlaubt, vieles ist möglich und trotzdem gibt es bestimmte Regeln. Genau darin liegt aber die Schwierigkeit bei der Erforschung des Landes der Improvisation. Zumal es ja auch die verschiedensten Sichtweisen gibt. Das vorliegende Buch ist mein ganz persönlicher Blick auf diese Dinge. Es gibt bestimmt noch andere, vielleicht auch abweichende theoretische Herangehensweisen an die Improvisation. Dies ist meine und ich hoffe, dass ich dir mit der Schule "I'm Walking" einen kleinen Wegweiser durch das geheimnisvolle Land geben konnte. Anwenden musst du nun das Ganze selbst.

Ich wünsche dir jedenfalls viel Spaß und Freude bei der weiteren Erkundung. Vielleicht noch so viel: Sei kreativ und versuche deinen eigenen Weg zu finden. Manchmal verläuft man sich, oft geht es nur im Zick-Zack zum Ziel, manchmal muss man wieder zurück, um einen neuen Weg zu suchen, meistens taucht nach der Eroberung eines Gipfels ein noch viel höherer auf. Ob man je ankommt, steht in den Sternen. Aber glaub mir: Der Weg ist das Ziel. Versuche deine ganz eigene Geschichte mit deinen eigenen Empfindungen und Gefühlen durch deine Musik auszudrücken. Vergiss dabei aber nie, dass der Sinn der Spaß an der Sache ist und man nicht gegeneinander, sondern miteinander musiziert.

In diesem Sinne viel Spaß bei der abenteuerlichen Reise durch das Land der Improvisation!

5.1 Danksagung

Bedanken möchte ich mich auch an dieser Stelle wieder bei meinen Lehrern Lothar Spiller und Werner Stürmer, die mir geholfen haben – besonders das in diesem Buch behandelte Thema betreffend – mein bassmusikalisches Fundament zu errichten und in mir die Liebe zum Jazz geweckt haben!

Ganz besonders möchte ich mich bei meinen Mitstreitern auf dieser CD bedanken. Die Studiosession war am heißesten Tag des Jahres 99. Im „Kastanien-Studio" unterm Dach waren es ungefähr 37 Grad Celsius, wir haben ca. einemillionundachtzig Takes eingespielt und trotzdem eine Menge Spaß gehabt. Danke Andreas Kersthold (Piano) und Peer Triebler (Drums & Engineering)!

Jäcki Reznicek (KB) Peer Triebler (dr) Andread Kersthold (p)

© 2001 by AMA Musikverlag

Ich danke auch Antje Naumann für die schönen Fotos und ihre Hilfe beim Jonglieren mit den Wörtern!

Für die technische Unterstützung bedanke ich mich bei Rüdiger Barton, Uwe Hassbecker und Peter Schmidt!

Meinen Dank auch an die Firma WARWICK, ganz besonders Hans-Peter Wilfer und Steffen Manz für die Unterstützung in jeglicher Form!

Dank allen Mitarbeitern vom AMA Verlag, ganz besonders Karin Stuhrmann, Wolfgang Fiedler und Detlef Kessler für die klasse Zusammenarbeit!

Ein extra Danke geht auch an alle meine Kollegen, Studenten und Schüler, die mir bewusst oder unbewusst mehr oder weniger mit ihren Bemerkungen, Ratschlägen und als Walkingbass-Übungstestpersonen geholfen haben!

Ich bedanke mich auch bei meinen Bands „East Blues Experience", „Ines Paulke & Band", „Steve Horn" und „Silly" für ihr Verständnis!

Mit einer riesigen Verbeugung möchte ich mich aber ganz besonders bei allen berühmten, weniger berühmten oder gar nicht berühmten Walkingbass-Bassisten bedanken. Ihr habt meinen Ohren gezeigt, wie wunderschön man begleitend improvisieren kann. Habt mir dadurch die Grundfunktion des Basses nahe gebracht, ich habe sie durch euch verstanden und lieben gelernt. Danke!!!

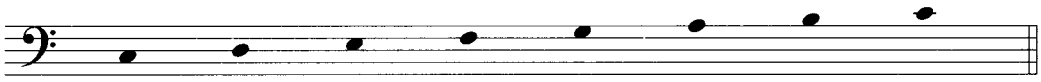
© 2001 by AMA Musikverlag

6 Theorie-Übersicht

6.1 Skalentabellen

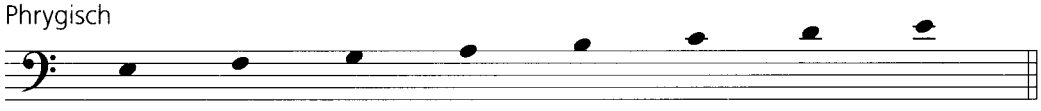
6.1.1 Modi (Kirchentonarten) der C-Dur-Skala = Ionisches System in C

Ionisch

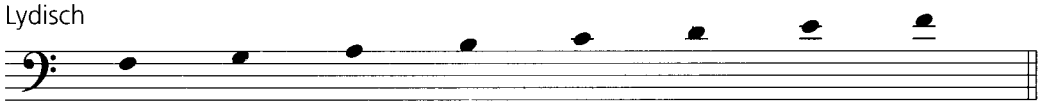


Dorisch

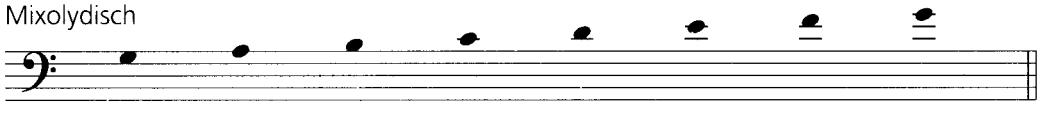
Phrygisch



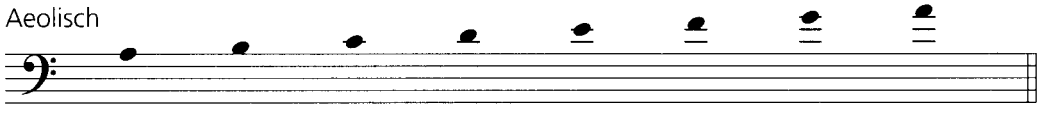
Lydisch



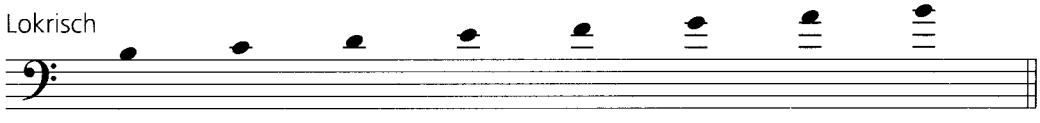
Mixolydisch



Aeolisch



Lokrisch

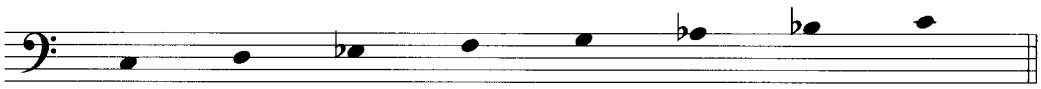


© 2001 by AMA Musikverlag

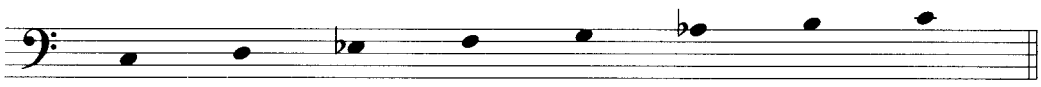
6.1.2 Die wichtigsten diatonischen und pentatonischen Skalen auf C

C-Dur (Ionisch)

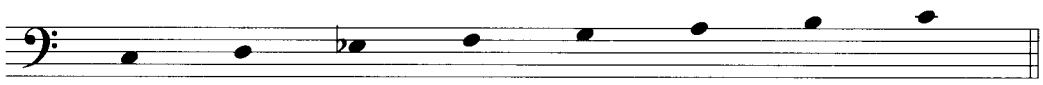
C-Moll rein (Aeolisch)



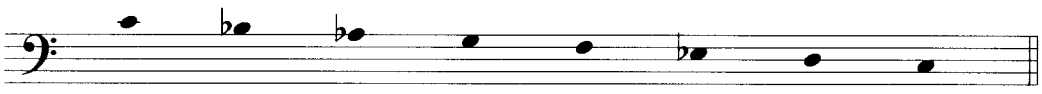
C-Moll harmonisch



C-Moll melodisch aufwärts

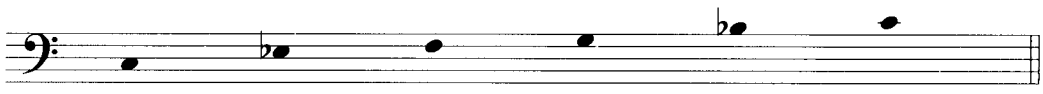


C-Moll melodisch abwärts



C-Dur-Pentatonik

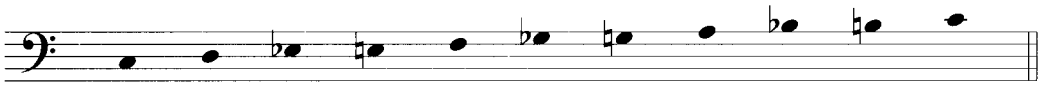
C-Moll-Pentatonik



© 2001 by AMA Musikverlag

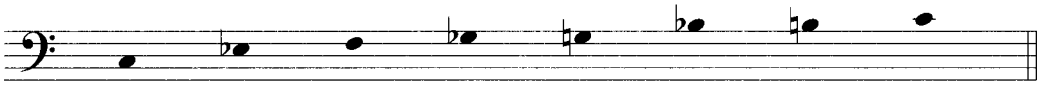
6.1.3 Wichtige Blues- und Jazz-Skalen auf C

Blues-Tonmaterial



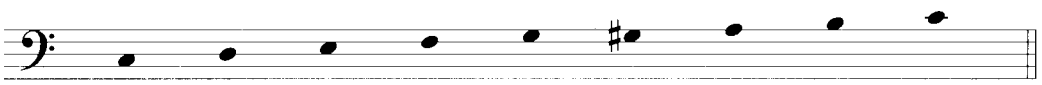
Bluesskala (vereinfacht)

Blues-Dominant-Skala



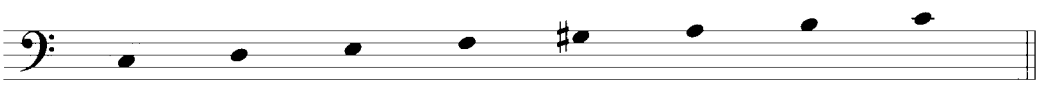
Bebop-Dominant-Skala

Bebop-Dur-Skala

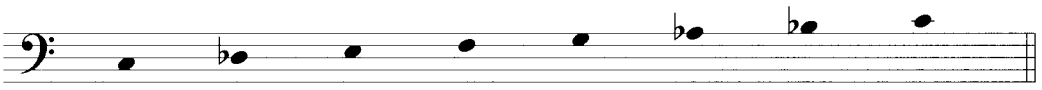


6.1.4 Alterierte Skalen auf C – eine Auswahl

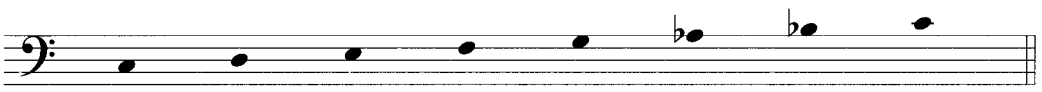
C-Augmented (Ionisch ♯5)



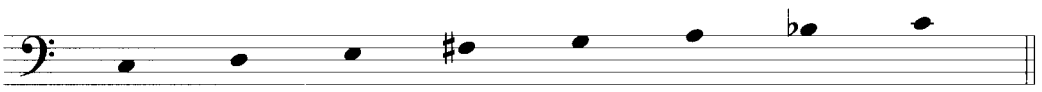
C-Majorphrygisch (Jewish)



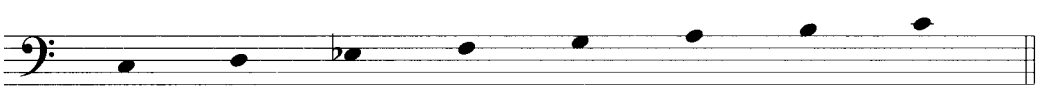
C-Mixolydisch ♭13 (Hindu)



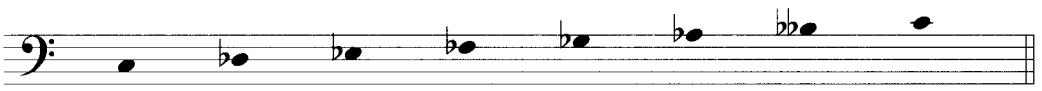
C-Lydisch ♭7



C-Dorisch Major7 (Melodic Jazz Moll)

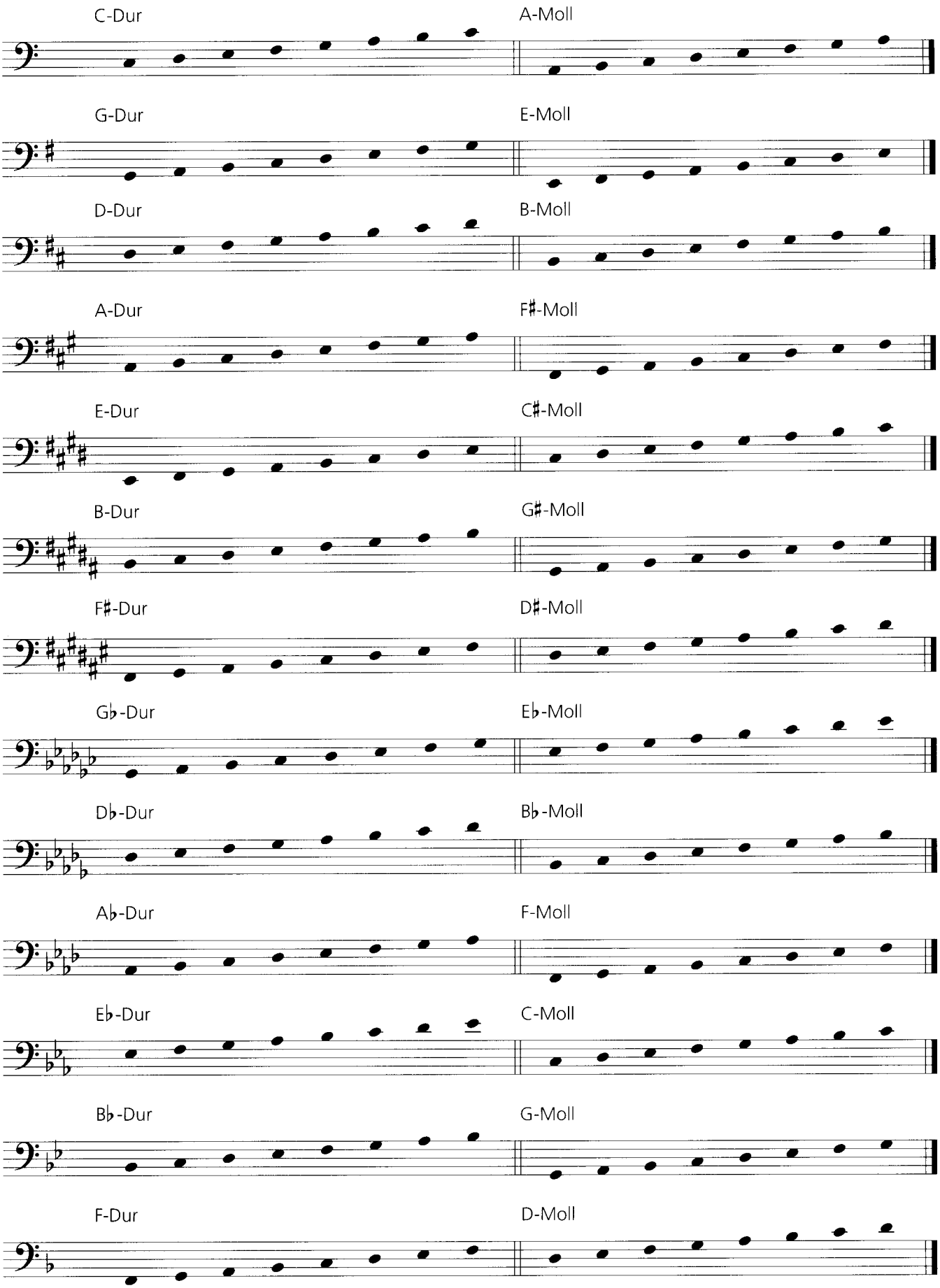


C-Harmonisch vermindert



© 2001 by AMA Musikverlag

6.1.5 Die Durtonleitern und deren parallele (reine) Mollskalen



© 2001 by AMA Musikverlag

6.2 Skalen- und Akkordtabellen

6.2.1 Akkordtabelle

Notenbild / Symbol	Akkordtyp	alternative Symbole	Töne	Intervalle	
C	C-Dur(-Dreiklang)		c - e - g	c - e 3 e - g ♭3	c - g 5
C♯5	C-Dur mit übermäßiger Quinte (augmented)	C5+, C+, Caug.	c - e - g♯	c - e 3 e - g♯ 3 c - g♯ ♯5	c - g♯ ♯5
C7	C-Dur Dominant- Septakkord		c - e - g - b♭	c - e 3 e - g ♭3 g - b♭ ♭3	c - b♭ ♭7
CΔ7	C-Major-Septakkord	CMaj7, Cmaj7, Cj7, CΔ, CM7, CMa, CMA7, C7+	c - e - g - b(h)	c - e 3 e - g ♭3 g - b 3	c - b(h) 7
C sus4	C-Dur mit Quartvorhalt	C4, Csus, Cadd11(no3)	c - f - g	c - f 4 f - g 2	c - g 5
C7sus4	C-Quart-Septakkord	C7/4	c - f - g - b♭	c - f 4 f - g 2 g - b♭ ♭3	c - b♭ ♭7
C9	C-Dur mit zusätz- licher None (**add9**)	Cadd9, C2	c - e - g - d	c - e 3 e - g ♭3 g - d 5	c - d 9
Cm	C-Moll(-Dreiklang)	c (klein geschrieben), C–, CMI	c - e♭ - g	c - e♭ ♭3 e♭ - g 3	c - g 5
Cm♭5	C vermindert (Dreiklang)	C°, Cm5-	c - e♭ - g♭	c - e♭ ♭3 e♭ - g♭ ♭3	c - g♭ ♭5
Cdim	C doppelt vermindert bzw. Null-Akkord auf C	C°7, Cdim7	c - e♭ - g♭ - b♭♭ (a)	c - e♭ ♭3 e♭ - g♭ ♭3 g♭ - b♭♭ ♭3	c - b♭♭ ♭♭7 (6)
Cm7♭5	C halbvermindert bzw. verminderter C-Moll-Septakkord	Cø, Cm7/5-, C–7/♭5	c - e♭ - g♭ - b♭	c - e♭ ♭3 e♭ - g♭ ♭3 g♭ - b♭ 3	c - b♭ ♭7
Cm7	C-Moll-Septakkord	C–7, CMI7	c - e♭ - g - b♭	c - e♭ ♭3 e♭ - g♭ ♭3 g♭ - b♭ 3	c - b♭ ♭7
CmΔ7	C-Moll-Major- Septakkord	C–j7, Cmmaj7, Cmj7, CmΔ, Cm7+	c - e♭ - g - b(h)	c - e♭ ♭3 e♭ - g 3 g - b♭ ♭3	c - b 7
Cm9	C-Moll mit zusätz- licher None (**add9**)	Cmadd9, Cm2	c - e♭ - g - d	c - e♭ ♭3 e♭ - g 3 g - d 5	c - d 9

© 2001 by AMA Musikverlag

6.2.2 Die wichtigsten Akkordsubstitutionen (Akkordersatz)

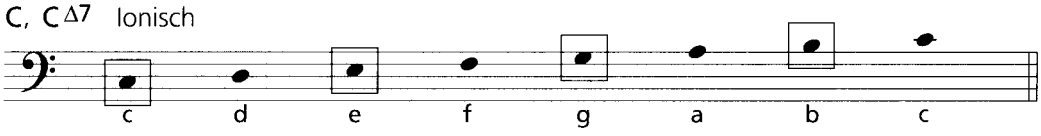
Akkordtyp / Erläuterung	Original-Akkorde	Substitution	Akkordresultat
Dur-Major-Akkord (als Tonika) (als Subdominante bzw. alterierte Tonika)	C, C$^{\Delta 7}$ C, C$^{\Delta 7}$, C$^{\Delta 7/\sharp 11}$	Em^{7} Am^{7} G$^{\Delta 7}$ Bm^{7} F♯m$^{7/\flat 5}$ D$^{7/9}$	C$^{\Delta 7/9}$ C^{6} C$^{\Delta 7/\sharp 11}$ C$^{\Delta 7/\sharp 11/13}$ C$^{\Delta 7/\sharp 11/13}$ C$^{\Delta 7/\sharp 11/13}$
Dominant-Septakkord	C^{7}	Em$^{7/\flat 5}$ E^{dim}, G^{dim}, B♭^{dim}, D♭^{dim} E♭$^{7(\flat 9)}$, G♭$^{7(\flat 9)}$, A$^{7(\flat 9)}$ G♭^{7} (Tritonussubstitut) Gm^{7} B♭$^{\Delta 7}$ Dm^{7} D♭$^{\Delta 7/\sharp 11}$ B♭m^{7} D♭m$^{6/9}$	C$^{7/9}$ bzw. C^{9} C$^{7/\flat 9}$ C$^{7/\flat 9(\sharp 9}$ bzw. ♭5 bzw. 13) C$^{7(\flat 5/\flat 9)}$ C$^{7/9/11}$ C$^{7/9/11/13}$ C$^{7/9/11/13}$ C$^{sus4/\flat 9}$ C$^{7sus4/\flat 9/\flat 13}$ C$^{7/\flat 9/\sharp 9}$
Moll-Akkord (als Stufe VI, Aeolisch) (als Stufe II, Dorisch)	Cm, Cm^{7} Cm, Cm^{7}	E♭$^{\Delta 7}$ A♭$^{\Delta 7}$ D♭$^{\Delta 7/\sharp 11}$ Gm^{7} B♭$^{\Delta 7}$ Am$^{7/\flat 5}$ E♭$^{\Delta 7/\sharp 11}$ F^{7} Dm^{7}	Cm$^{7/9}$ Cm$^{7/\flat 13}$ Cm$^{11/\flat 9}$ Cm$^{7/9}$ Cm$^{7/9/11/13}$ Cm$^{7/9/13}$ Cm$^{7/9/13}$ Cm$^{6/11}$ Cm$^{9/11/13}$

6.2.3 Die wichtigsten Akkord-Skalenbeziehungen

6.2.3.1 Durakkorde auf dem Grundton c

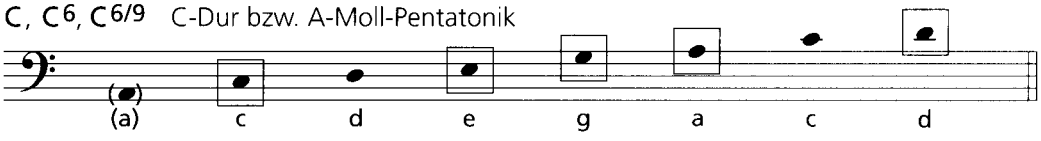
alternative Skalen/Modi

C, C$^{\Delta 7}$ Ionisch

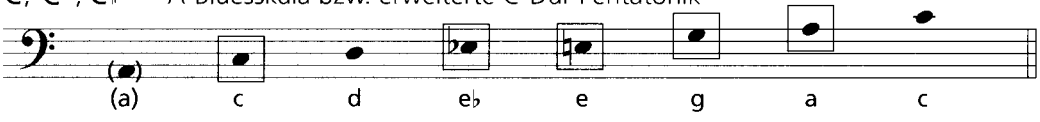


D-Dorisch, E-Phrygisch, F-Lydisch, G-Mixolydisch, A-Aeolisch, B-Lokrisch

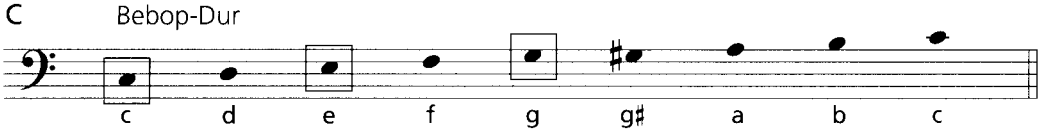
C, C^{6}, C$^{6/9}$ C-Dur bzw. A-Moll-Pentatonik



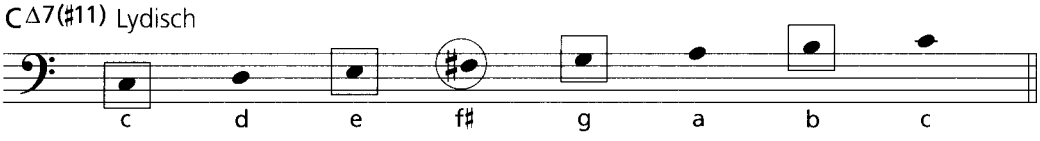
C, C^{6}, C$^{\sharp 9}$ A-Bluesskala bzw. erweiterte C-Dur-Pentatonik



C Bebop-Dur



C$^{\Delta 7(\sharp 11)}$ Lydisch

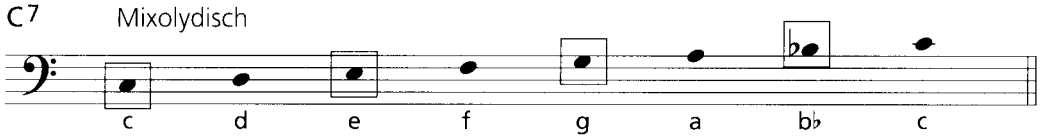


© 2001 by AMA Musikverlag

6.2.3.2 Dominantseptakkorde auf dem Grundton c

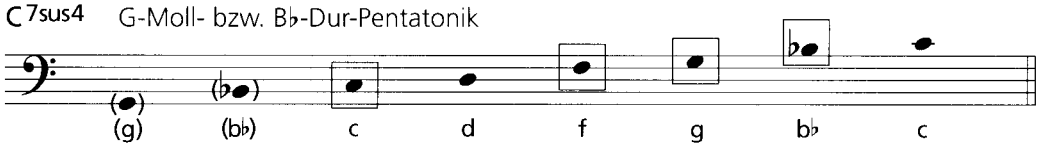
alternative Skalen/Modi

C7 Mixolydisch

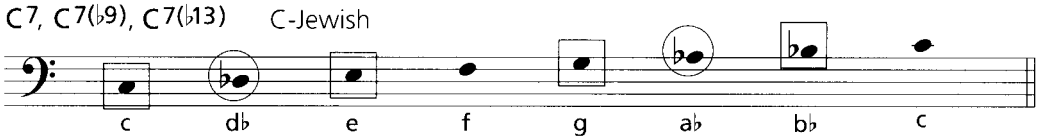


D-Aeolisch, E-Lokrisch, F-Ionisch, G-Dorisch, A-Phrygisch, B♭-Lydisch

C7sus4 G-Moll- bzw. B♭-Dur-Pentatonik

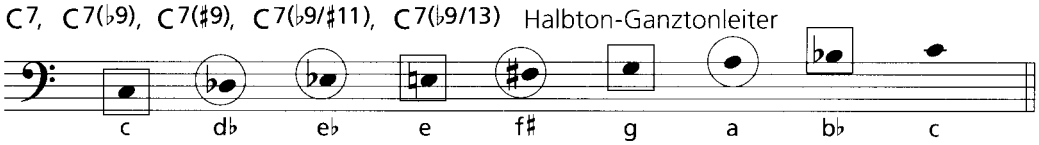


C7, C7(♭9), C7(♭13) C-Jewish



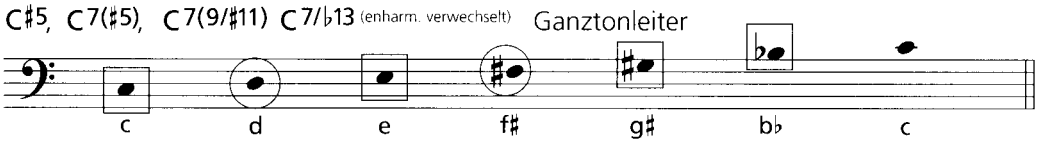
F-Moll harmonisch

C7, C7(♭9), C7(♯9), C7(♭9/♯11), C7(♭9/13) Halbton-Ganztonleiter



auf c, e♭, f♯ und a

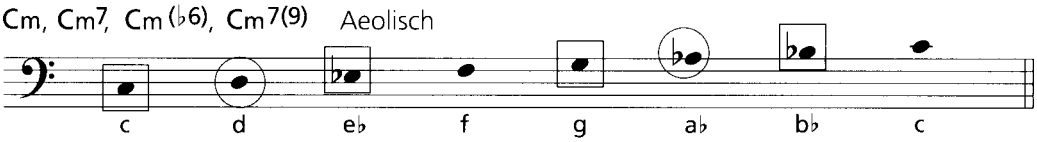
C♯5, C7(♯5), C7(9/♯11) C7/♭13 (enharm. verwechselt) Ganztonleiter



6.2.3.3 Mollakkorde auf dem Grundton c

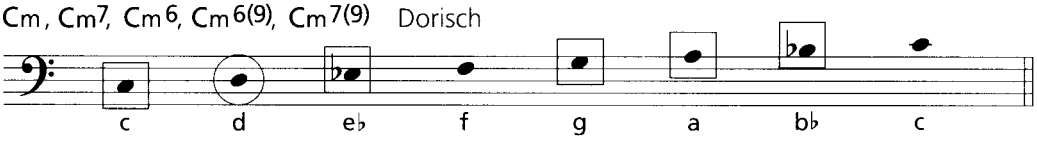
alternative Skalen/Modi

Cm, Cm7, Cm(♭6), Cm7(9) Aeolisch



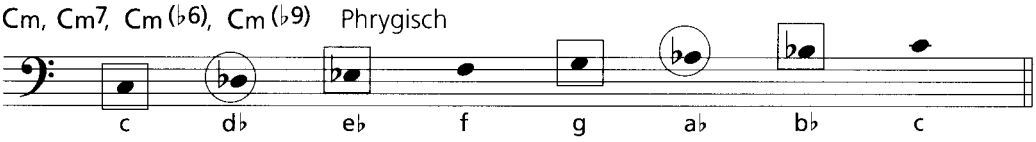
D-Lokrisch, E♭-Ionisch, F-Dorisch, G-Phrygisch, A♭-Lydisch, B♭-Mixolydisch

Cm, Cm7, Cm6, Cm6(9), Cm7(9) Dorisch



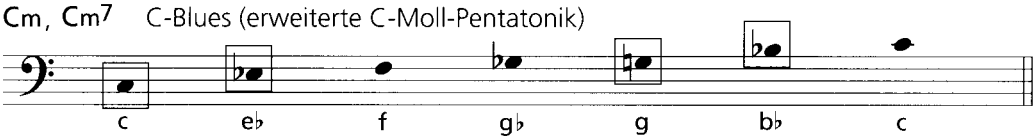
D-Phrygisch, E♭-Lydisch, F-Mixolydisch, G-Aeolisch, A-Lokrisch, B♭-Ionisch

Cm, Cm7, Cm(♭6), Cm(♭9) Phrygisch



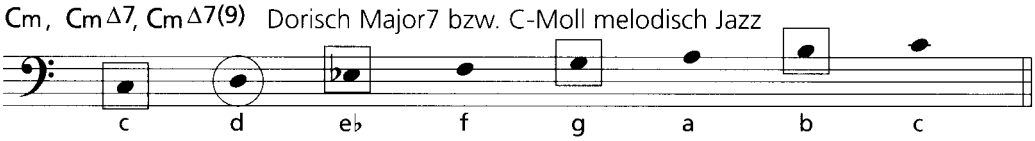
A♭-Ionisch, B♭-Dorisch, F-Aeolisch, D♭-Lydisch, E♭-Mixolydisch, G-Lokrisch

Cm, Cm7 C-Blues (erweiterte C-Moll-Pentatonik)



E♭-Dur-Pentatonik (erweitert)

Cm, CmΔ7, CmΔ7(9) Dorisch Major7 bzw. C-Moll melodisch Jazz

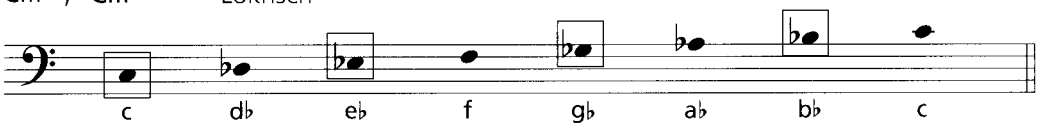


© 2001 by AMA Musikverlag

6.2.3.4 Halb verminderte Akkorde auf dem Grundton c

alternative Skalen/Modi

Cm♭5, Cm7/♭5 Lokrisch

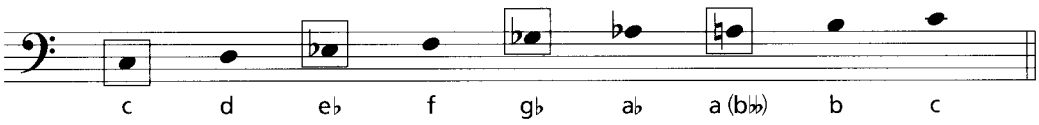


D♭ ionisch
E♭ dorisch
F phrygisch
G♭ lydisch
A♭ mixolydisch
B♭ aeolisch

6.2.3.5 Verminderter Akkord auf dem Grundton c

alternative Skalen/Modi

C^{dim} Ganzton-Halbton-Skala auf c, e♭, g♭ und a



Halbton-Ganzton-Skala auf
f, a♭, b und d

6.3 Auswahl von alternativen Varianten für die verwendeten Akkordfolgen

6.3.1 II-V-I- bzw. II-V-I-VI-Verbindungen in C-Dur bzw. -Moll

$\vert^1$ Dm	$\vert^2$ G7	$\vert^3$ C$^{\Delta 7}$		$\vert^4$ C$^{\Delta 7}$	‖
$\vert^1$ Dm	$\vert^2$ G7	$\vert^3$ C$^{\Delta 7}$		$\vert^4$ Am7	‖
$\vert^1$ Dm7	$\vert^2$ G7	$\vert^3$ C$^{\Delta 7}$		$\vert^4$ A7	‖
$\vert^1$ Dm7	$\vert^2$ G7	$\vert^3$ Dm7	G7	$\vert^4$ C$^{\Delta 7}$	‖
$\vert^1$ D7	$\vert^2$ G7	$\vert^3$ C$^{\Delta 7}$		$\vert^4$ C$^{\Delta 7}$	‖
$\vert^1$ D7	$\vert^2$ G7	$\vert^3$ C7		$\vert^4$ A7	‖
$\vert^1$ D^{dim}	$\vert^2$ G7/♭9	$\vert^3$ Cm		$\vert^4$ Cm	‖
$\vert^1$ D^{dim}	$\vert^2$ G7/♯5	$\vert^3$ Cm		$\vert^4$ Cm	‖

© 2001 by AMA Musikverlag

6.3.2 Blues (in F)

$\|^{1}$	F6		$\|^{2}$	F6		$\|^{3}$	F6		$\|^{4}$	F7		$\|$
$\|^{5}$	B♭6		$\|^{6}$	B♭7		$\|^{7}$	F6		$\|^{8}$	F6		$\|$
$\|^{9}$	C7		$\|^{10}$	C7		$\|^{11}$	F6		$\|^{12}$	F6		:‖

$\|^{1}$	F6		$\|^{2}$	F6		$\|^{3}$	F6		$\|^{4}$	F7		$\|$
$\|^{5}$	B♭6		$\|^{6}$	B♭7		$\|^{7}$	F6		$\|^{8}$	F6		$\|$
$\|^{9}$	C7		$\|^{10}$	C7		$\|^{11}$	F6		$\|^{12}$	C7		:‖

$\|^{1}$	F7		$\|^{2}$	B♭7		$\|^{3}$	F7		$\|^{4}$	F7		$\|$
$\|^{5}$	B♭7		$\|^{6}$	B♭7		$\|^{7}$	F7		$\|^{8}$	F7		$\|$
$\|^{9}$	C7		$\|^{10}$	B♭7		$\|^{11}$	F7		$\|^{12}$	C7		:‖

$\|^{1}$	F7		$\|^{2}$	B♭7		$\|^{3}$	F7		$\|^{4}$	Cm7	F7	$\|$
$\|^{5}$	B♭7		$\|^{6}$	B♭7		$\|^{7}$	F7		$\|^{8}$	F7		$\|$
$\|^{9}$	C7		$\|^{10}$	B♭7		$\|^{11}$	F7	D7	$\|^{12}$	Gm7	C7	:‖

$\|^{1}$	F7		$\|^{2}$	B♭7		$\|^{3}$	F7		$\|^{4}$	Cm7	F7	$\|$
$\|^{5}$	B♭7		$\|^{6}$	B♭7		$\|^{7}$	F7		$\|^{8}$	D7		$\|$
$\|^{9}$	Gm7		$\|^{10}$	C7		$\|^{11}$	F7		$\|^{12}$	C7		:‖

$\|^{1}$	F7		$\|^{2}$	B♭7		$\|^{3}$	F7		$\|^{4}$	F7		$\|$
$\|^{5}$	B♭7		$\|^{6}$	B dim		$\|^{7}$	Cm7	F7	$\|^{8}$	Am7	D7	$\|$
$\|^{9}$	Dm7	G7	$\|^{10}$	Gm7	C7	$\|^{11}$	F7	B♭7	$\|^{12}$	F7		:‖

$\|^{1}$	F7		$\|^{2}$	B♭7	B dim	$\|^{3}$	F7		$\|^{4}$	Cm7	F7	$\|$
$\|^{5}$	B♭7		$\|^{6}$	B♭7		$\|^{7}$	F7		$\|^{8}$	Am7	D7	$\|$
$\|^{9}$	Gm7		$\|^{10}$	C7		$\|^{11}$	Am7	D7	$\|^{12}$	Gm7	C7	:‖

$\|^{1}$	F7		$\|^{2}$	B♭7	B dim	$\|^{3}$	F7		$\|^{4}$	Cm7	F7	$\|$
$\|^{5}$	B♭7		$\|^{6}$	B dim		$\|^{7}$	Cm7	F7	$\|^{8}$	D7		$\|$
$\|^{9}$	G7		$\|^{10}$	C7		$\|^{11}$	F7	D7	$\|^{12}$	G7	C7	:‖

$\|^{1}$	F7		$\|^{2}$	B♭7		$\|^{3}$	F7		$\|^{4}$	Cm7	F7	$\|$
$\|^{5}$	B♭7		$\|^{6}$	B♭7		$\|^{7}$	F7		$\|^{8}$	A dim	D7	$\|$
$\|^{9}$	G7		$\|^{10}$	C7		$\|^{11}$	A dim	D7	$\|^{12}$	G7	C7	:‖

$\|^{1}$	F7		$\|^{2}$	B♭7		$\|^{3}$	F7		$\|^{4}$	F7		$\|$
$\|^{5}$	B♭7		$\|^{6}$	B dim		$\|^{7}$	F△7	Gm7	$\|^{8}$	Am7	A♭m7	$\|$
$\|^{9}$	Gm7		$\|^{10}$	C7		$\|^{11}$	F7	B♭7	$\|^{12}$	F7	C7	:‖

$\|^{1}$	F7		$\|^{2}$	E♭7		$\|^{3}$	D♭7		$\|^{4}$	B7		$\|$
$\|^{5}$	B♭△7		$\|^{6}$	B♭m7	E♭7	$\|^{7}$	Am7	D7	$\|^{8}$	A♭m7	D♭7	$\|$
$\|^{9}$	Gm7		$\|^{10}$	C7		$\|^{11}$	F7	D7	$\|^{12}$	G7	C7	:‖

$\|^{1}$	F7		$\|^{2}$	Gm7	C7	$\|^{3}$	F7	Gm7	$\|^{4}$	Cm7	F7	$\|$
$\|^{5}$	B♭7		$\|^{6}$	B♭m7	E♭7	$\|^{7}$	F7	Gm7	$\|^{8}$	Am7	D7	$\|$
$\|^{9}$	Gm7		$\|^{10}$	C7		$\|^{11}$	F7	D7	$\|^{12}$	Gm7	C7	:‖

© 2001 by AMA Musikverlag

$\|^{1}$	F7	F♯dim	$\|^{2}$	Gm7	A♭m7	$\|^{3}$	Am7	D7	$\|^{4}$ Cm7	F7	|
$\|^{5}$	B♭7		$\|^{6}$	A♭7		$\|^{7}$	G♭7		$\|^{8}$ F7		|
$\|^{9}$	Gm7	C7	$\|^{10}$	B♭m7	E♭7	$\|^{11}$	F7	A♭7	$\|^{12}$ G7	G♭7	:‖

$\|^{1}$	F7		$\|^{2}$	G7		$\|^{3}$	A7		$\|^{4}$ B7		|
$\|^{5}$	B♭Δ7		$\|^{6}$	B♭m7	E7	$\|^{7}$	AΔ7		$\|^{8}$ B♭m7	E♭7	|
$\|^{9}$	A♭Δ7		$\|^{10}$	Gm7	C7	$\|^{11}$	F7	D7	$\|^{12}$ D♭7	G♭7	:‖

$\|^{1}$	FΔ7		$\|^{2}$	Em7	Am7	$\|^{3}$	Dm7	G7	$\|^{4}$ C7	F7	|
$\|^{5}$	B♭7	A♭7	$\|^{6}$	D♭7	E7	$\|^{7}$	A	C7	$\|^{8}$ F7		|
$\|^{9}$	Gm7	C7	$\|^{10}$	D♭m7	G♭7	$\|^{11}$	F7	A♭7	$\|^{12}$ D♭7	G♭7	:‖

6.3.3 Rhythm Changes (in B♭)

6.3.3.1 A-Teile

$\|^{1}$	B♭	Gm	$\|^{2}$	Cm	F7	$\|^{3}$	B♭	Gm	$\|^{4}$ Cm	F7	|
$\|^{5}$	B♭	B♭7	$\|^{6}$	E♭7	A♭7	$\|^{7}$	B♭	Gm	$\|^{8}$ Cm	F7	‖

$\|^{1}$	B♭	Gm7	$\|^{2}$	Cm7	F7	$\|^{3}$	Dm	Gm7	$\|^{4}$ Cm7	F7	|
$\|^{5}$	B♭	B♭7	$\|^{6}$	E♭7	A♭7	$\|^{7}$	Dm	Gm7	$\|^{8}$ Cm7	F7	‖

$\|^{1}$	B♭	Gm7	$\|^{2}$	Cm7	F7	$\|^{3}$	Dm7	D♭°	$\|^{4}$ Cm7	F7	|
$\|^{5}$	B♭	B♭7	$\|^{6}$	E♭	C dim	$\|^{7}$	Cm7	F7	$\|^{8}$ B♭	F7	‖

$\|^{1}$	B♭6	Gm7	$\|^{2}$	Cm7	F7	$\|^{3}$	B♭6	B♭m	$\|^{4}$ Cm7	F7	|
$\|^{5}$	B♭6	B♭7	$\|^{6}$	E♭	E♭m	$\|^{7}$	Cm7	F7	$\|^{8}$ B♭6		‖

$\|^{1}$	B♭	G7	$\|^{2}$	Cm7	F7	$\|^{3}$	Dm7	G7	$\|^{4}$ Cm	F7	|
$\|^{5}$	B♭	B♭7	$\|^{6}$	E♭	E dim	$\|^{7}$	Dm7	G7	$\|^{8}$ Cm	F7	‖

$\|^{1}$	B♭	B°	$\|^{2}$	Cm	C♯°	$\|^{3}$	Dm	G7	$\|^{4}$ Cm	F7	|
$\|^{5}$	Fm	B♭7	$\|^{6}$	E♭	E dim	$\|^{7}$	Dm	G7	$\|^{8}$ Cm	F7	‖

$\|^{1}$	B♭	G7	$\|^{2}$	Cm7	C♯°	$\|^{3}$	Dm	G7	$\|^{4}$ Cm7	F7	|
$\|^{5}$	Fm7	B♭7	$\|^{6}$	E♭	E♭m	$\|^{7}$	Dm	G7	$\|^{8}$ Cm7	F7	‖

$\|^{1}$	B♭7	A♭7	$\|^{2}$	G♭7	F7	$\|^{3}$	B♭7	A♭7	$\|^{4}$ G♭7	F7	|
$\|^{5}$	Fm7	B♭7	$\|^{6}$	E♭7	A♭7	$\|^{7}$	B♭7	A♭7	$\|^{8}$ G♭7	F7	‖

$\|^{1}$	B♭Δ7	D♭7	$\|^{2}$	G♭7	A7	$\|^{3}$	D♭Δ7	F7	$\|^{4}$ B♭Δ7	|
$\|^{5}$	Fm7	B♭7	$\|^{6}$	E♭7	E dim	$\|^{7}$	B♭Δ7	D♭7	$\|^{8}$ Dm7 G7 Cm7 F7	‖

$\|^{1}$	B♭	B°	$\|^{2}$	Cm	C♯°	$\|^{3}$	Dm	G7	$\|^{4}$ E♭m A♭7	|
$\|^{5}$	Am	D7	$\|^{6}$	A♭m	D♭7	$\|^{7}$	G7	C7	$\|^{8}$ F♯7 B7	‖

© 2001 by AMA Musikverlag

$\|^{1}$	B♭	G7	$\|^{2}$	Cm	F7	$\|^{3}$	Dm	G7	$\|^{4}$ Em A7 |
$\|^{5}$	D7		$\|^{6}$	D♭7		$\|^{7}$	C7		$\|^{8}$ B7 ‖
$\|^{1}$	B♭Δ7	G7	$\|^{2}$	Cm7	F7	$\|^{3}$	Dm7	G7	$\|^{4}$ E♭m7 A♭7 |
$\|^{5}$	Am7/11		$\|^{6}$	A♭m7/11		$\|^{7}$	Gm7/11		$\|^{8}$ F♯m7/11 ‖
$\|^{1}$	B♭Δ7	B°	$\|^{2}$	Cm	C♯°	$\|^{3}$	Dm	G7	$\|^{4}$ E♭m7 A♭7 |
$\|^{5}$	Dm7	G7	$\|^{6}$	D♭m7	A♭7	$\|^{7}$	Cm7	F7	$\|^{8}$ F♯m7 B7 ‖
$\|^{1}$	B♭Δ7	D♭7	$\|^{2}$	G♭Δ7	A7	$\|^{3}$	DΔ7	F7	$\|^{4}$ B♭Δ7 D♭7 |
$\|^{5}$	G♭Δ7	A7	$\|^{6}$	DΔ7	F7	$\|^{7}$	B♭Δ7	D♭7	$\|^{8}$ G♭Δ7 F7 ‖
$\|^{1}$	B♭7		$\|^{2}$	B♭7		$\|^{3}$	B♭7		$\|^{4}$ B♭7 |
$\|^{5}$	B♭7		$\|^{6}$	E♭	A♭7	$\|^{7}$	B♭7		$\|^{8}$ Cm F7 ‖
$\|^{1}$	B♭7	B7	$\|^{2}$	B♭7	B7	$\|^{3}$	B♭7	B7	$\|^{4}$ B♭7 B7 |
$\|^{5}$	B♭7		$\|^{6}$	E♭7		$\|^{7}$	Dm7	G7	$\|^{8}$ Cm7 F7 ‖
$\|^{1}$	B♭Δ7	G7	$\|^{2}$	Cm	A7	$\|^{3}$	Dm7	G7	$\|^{4}$ Cm7 F7 |
$\|^{5}$	Bm7	E7	$\|^{6}$	E♭Δ7	A♭7	$\|^{7}$	Dm7	G7	$\|^{8}$ Dm7 G7 Cm7 F7 ‖
$\|^{1}$	B♭Δ7	G7	$\|^{2}$	Cm	F7	$\|^{3}$	B♭Δ7	G7	$\|^{4}$ Cm7 F7 |
$\|^{5}$	Bm7	E7	$\|^{6}$	Am7	D7	$\|^{7}$	Gm7	C7	$\|^{8}$ F♯m7 B7 ‖
$\|^{1}$	B♭Δ7		$\|^{2}$	Cm	C♯°	$\|^{3}$	Dm	G7	$\|^{4}$ Cm F7 |
$\|^{5}$	Bm	E7	$\|^{6}$	E♭Δ7	E♭m	$\|^{7}$	D7	G7	$\|^{8}$ C7 F7 ‖
$\|^{1}$	Dm7	Gm7	$\|^{2}$	Cm7	F7	$\|^{3}$	Dm7	Gm7	$\|^{4}$ Cm7 F7 |
$\|^{5}$	Fm7	B♭7	$\|^{6}$	E♭Δ7	A♭7	$\|^{7}$	Dm7	Gm7	$\|^{8}$ Cm7 F7 ‖
$\|^{1}$	Dm7	G7	$\|^{2}$	Cm7	F7	$\|^{3}$	B♭Δ7	B°	$\|^{4}$ E♭Δ7 F7 |
$\|^{5}$	Fm7	B♭7	$\|^{6}$	E♭m7	A♭7	$\|^{7}$	Dm7	G7	$\|^{8}$ Cm7 Am♭5 ‖
$\|^{1}$	D dim	G7/♭9	$\|^{2}$	Cm7	F7	$\|^{3}$	D dim	G7/♭9	$\|^{4}$ Cm7 F7 |
$\|^{5}$	B♭Δ7	B♭7	$\|^{6}$	E♭Δ7	E♭7	$\|^{7}$	D♭Δ7	D♭7	$\|^{8}$ Cm7 F7 ‖
$\|^{1}$	Cm7		$\|^{2}$	F7		$\|^{3}$	Cm7		$\|^{4}$ F7 |
$\|^{5}$	B♭Δ7		$\|^{6}$	E♭Δ7	E dim	$\|^{7}$	B♭Δ7	Cm7	$\|^{8}$ Dm7 G7 ‖
$\|^{1}$	Cm7	F7	$\|^{2}$	B♭Δ7		$\|^{3}$	Cm7	F7	$\|^{4}$ B♭Δ7 |
$\|^{5}$	Fm7	B♭7	$\|^{6}$	E♭Δ7	A♭7	$\|^{7}$	Cm7	F7	$\|^{8}$ B♭Δ7 G7 ‖
$\|^{1}$	Cm7		$\|^{2}$	F7		$\|^{3}$	Cm7		$\|^{4}$ F7 |
$\|^{5}$	B♭	D♭dim	$\|^{6}$	Cm7	F7	$\|^{7}$	B♭		$\|^{8}$ Dm7 G7 ‖
$\|^{1}$	Cm7	F7	$\|^{2}$	Dm7	G7	$\|^{3}$	Cm7	F7	$\|^{4}$ Dm7 G7 |
$\|^{5}$	Fm7	B♭7	$\|^{6}$	E♭m7	A♭7	$\|^{7}$	Cm7	F7	$\|^{8}$ B♭Δ7 ‖

© 2001 by AMA Musikverlag

6.3.3.2 B-Teile

$\|^1$	D7		$\|^2$	D7		$\|^3$	G7		$\|^4$	G7		$\|$
$\|^5$	C7		$\|^6$	C7		$\|^7$	F7		$\|^8$	F7		$\|\|$
$\|^1$	D7		$\|^2$	D7		$\|^3$	D♭7		$\|^4$	D♭7		$\|$
$\|^5$	C7		$\|^6$	C7		$\|^7$	B7		$\|^8$	B7		$\|\|$
$\|^1$	D7		$\|^2$	D7		$\|^3$	Gm6		$\|^4$	Gm6		$\|$
$\|^5$	C7		$\|^6$	C7		$\|^7$	F7		$\|^8$	F7		$\|\|$
$\|^1$	Am		$\|^2$	D7		$\|^3$	G7		$\|^4$	G7		$\|$
$\|^5$	Gm		$\|^6$	C7		$\|^7$	F7		$\|^8$	F7		$\|\|$
$\|^1$	Am		$\|^2$	D7		$\|^3$	Dm		$\|^4$	G7		$\|$
$\|^5$	Gm		$\|^6$	C7		$\|^7$	Cm		$\|^8$	F7		$\|\|$
$\|^1$	Am		$\|^2$	D7		$\|^3$	A♭m		$\|^4$	D♭7		$\|$
$\|^5$	Gm		$\|^6$	C7		$\|^7$	F♯m		$\|^8$	F7		$\|\|$
$\|^1$	B♭7		$\|^2$	B♭7		$\|^3$	E♭6		$\|^4$	E♭6		$\|$
$\|^5$	C7		$\|^6$	C7		$\|^7$	F7		$\|^8$	F7		$\|\|$
$\|^1$	B♭7		$\|^2$	Fm7	B♭7	$\|^3$	E♭Δ7		$\|^4$	E♭Δ7		$\|$
$\|^5$	C7		$\|^6$	Gm7	C7	$\|^7$	F7		$\|^8$	Cm7	F7	$\|\|$
$\|^1$	Bm		$\|^2$	E7		$\|^3$	B♭m		$\|^4$	E♭7		$\|$
$\|^5$	Am	D7	$\|^6$	A♭m	D♭7	$\|^7$	Gm	C7	$\|^8$	F♯m	B7	$\|\|$

© 2001 by AMA Musikverlag

AMA 610248
ISBN 3-932587-57-X
ISMN M-700136-34-5
4 018262 102482

HANS-JÜRGEN „JÄCKI" REZNICEK, Jahrgang 1953; Studium an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber" in Dresden, Hauptfach Bassgitarre und Kontrabass; Studiomusiker und Dozent für Bass, Bassist bei: Klaus Lenz Big Band, Veronika Fischer, Pankow, Silly und King Kong; mehrere Schallplatten- und Buchveröffentlichungen.

Stadtbüchereien Hamm
Stadtbücherei Hamm
229-22061054

JAZZBASS

AMA VERLAG